# FILM

15 GRUDNIA 1946
NR 8 ROK I
Cena 15 zł

ANN TODD
W filmie: „Siódma Zasłona”

„CZARODZIEJSKI KWIAT"

Kiedy w r. 1925 w niezajętym pawilonie Wystawy Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu łagodny i sarkastyczny papa Lèger zainstalował Kino Awangardy w ramach Wolnej Trybuny Filmu, gdy postanowił dawać każdej środy seanse, po których następowały dyskusje, nie wiedział jak groźne rozmnożenie klubów dyskusyjnych spowoduje jego przykład. My zaś, maturzyści, tworzący najbystrzejszą część jego publiczności nie wiedzieliśmy, że ta gorączka burzliwa i dość śmieszna zadecyduje o naszej egzystencji.

Jako jeden z tego grona stwierdziłem uderzający przypadek. Wystawa Sztuk Dekoracyjnych miała miejsce w trzydziestą prawie rocznicę wynalezienia aparatu Lumière'a. Obecnie od tego czasu minęło lat pięćdziesiąt. Jutro — bez nas pewnie — minie sto. Mówi się jeszcze o barwie, plastyce, a telewizja zastąpiła radio. Czym stanie się kino w stuletnią rocznicę? Czy przewidywania okażą się równie nietrafne? Czy będziemy posiadali „węchowiec", czy film międzyplanetarny?

Zawsze lubiłem wyskoki wyobraźni. Skojarzenia zuchwałych idei, rozumowania przez analogię, które tworzą wraz ze szklaną kulą — najlepszy materiał do przepowiedni. Chętnie pogrążę się w trans i spróbuję rozpoznać nierozpoznawalne. Mimo mało zachęcających precedensów popuśćmy wodze naszej wyobraźni i skoncentrujmy myśl na przyszłości — krótko mówiąc — nie obawiajmy się narazić na śmieszność.

Barwa. — Oczywiście w pierwszym rzędzie wśród hipotez nasuwa się barwa, ponieważ zużytkowały ją już Stany Zjednoczone. *„Malarskie tradycje Francji powinny zapewnić przewagę naszemu filmowi!"* — mówią optymiści. Ale nie zapominajmy, że przecież sądzono również, że prestiż literacki i teatralny Paryża winien był zapewnić wyższość naszym dźwiękowcom nad innymi. Nie upierajmy się więc przy tych bolesnych wspomnieniach!

Mówią, że pamięć jest najlepszą odskocznią w przyszłość! Istotnie. Pamiętam jeszcze tańczące kolory bardzo starych filmów, zastosowane do wierniejszego odmalowania kwiatów, zwierząt i osób. Siedząc wówczas blisko ekranu można było z łatwością dostrzec barwę, występującą z konturów. To też publiczność bawiła się tym niezgorzej. Kilka oryginalnych kopii Melièsa pozwala jeszcze dziś uchwycić zadziwiające kontrasty kolorytu, zatarte wielokrotnym przechodzeniem przez okienka aparatów projekcyjnych. A publiczność bierze się na to: Co za sztuka, co za naiwność! Jakie to urocze! Oto nasi prymitywiści...

Prymitywiści? Kilka biednych starych kobiet o zużytym wzroku, które z pędzlem w jednej i z lupą w drugiej ręce podmalowywały z trudem niezliczoną ilość tych mikroskopijnych rysuneczków. Ta filigranowa dłubanina w ich własnym osądzie na pewno daleka była od prymitywu. Klasyfikując pojęcie sztuki choćby w najmniejszych jej odłamach dobrze trzeba ważyć słowa. Bo sztuka to bardzo misterny twór. Tak jak piękno, które się rodzi albo samo, albo najczęściej z trudu, nędzy i przypadku.

Ale wróćmy do filmu. Co do nas, to jesteśmy — i długo jeszcze będziemy — zdani na przypadek. Już inżynierowie Douglasa Fairbanksa próbując dawkować dwa odcienie systemu barwnego Technikolor w filmie „Czarny Pirat", nie mogli dociec na jakich odcieniach mają powiewać fałdy sztandaru. — Przypadek rozwiązał ten problem sam. Bądźcie więc pewni, że gdy was zachwyci znów kiedyś poruszające zestawienie kolorów na ekranie — będzie to jeszcze przez długie lata skutkiem wypadku, pomyłki lub zbiegu okoliczności.

Te wątpliwości i ta niepewność dręczą oczywiście filmowców. Stawiają oni sobie dręczące pytania:

# W STULETNIĄ ROCZNICĘ KINA

# Perspektywy

# FILMU BARWNEGO

*Kto opanuje tę nową formę ekspresji?* Reżyserzy — w większości dawni aktorzy, montażyści lub asystenci, których wróżka u kolebki nie obdarzyła geniuszem kolorytu, zostaną prawdopodobnie wyprzedzeni przez nowy wynalazek. Dekoratorzy filmowi chwycą się go w imię doświadczenia, operatorzy dla światła, a malarze dla koloru.

Producenci zechcą za wszelką cenę umieścić na afiszach sławne nazwiska historyczne i współczesne. Wówczas to zobaczymy na ekranie „Anioł Pański" Milleta w inscenizacji kubistów lub formistów. Publiczność pójdzie na to.

Spostrzeżenie: istnieje ogromna różnica między nieruchomą masą obrazów, które najuczeńsi koloryści tygodniami komponowali, a mazaniną spowodowaną ruchomością filmu. O ile nie potrafimy temu zapobiec przez zastosowanie odpowiednich środków, fałdy niebieskiej sukni napotkają niezliczone odcienie ściany zalepionej afiszami, zielonej łąki lub płomieni pożaru. Gdy tylko bohaterka ścigana przez zdrajcę zacznie uciekać, ujrzymy szarawą mieszaninę barw tarczy Newtona.

Zobaczycie, że malarze w imię sztuki zechcą narzucić nam uroczyste zwolnienie tempa. Lecz kino nie lubi ani majestatu, ani powolności. — „*Nienawidzę ruchu, który zniekształca kolor*" — powie brodaty mistrz wychylając kolejkę. Wtedy wypłyną nowi ludzie, typy bardzo młode i o nieustalonej przyszłości, nie steroryzowane przez kanony Szkoły. Nie będą to być może, ani malarze, ani filmowcy. Będzie to bez wątpienia uczeń szkoły powszechnej, siedzący za oknami wychodzącymi na gmach akademii malarskiej, który ściąga na siebie bury nauczyciela za zbyt jaskrawe pomalowanie mapki geograficznej. Na pewno wszakże nie będą to owe osoby pomysłowe i przewidujące, przygotowujące się już do zawładnięcia nowym wynalazkiem.

Zaczynam się czuć wyśmienicie w roli proroka. Kula szklana działa i skrzy się zadowoleniem. Cóż w niej zobaczę? Ni mniej ni więcej tylko różne epoki filmu kolorowego.

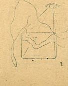
Ale nie uporaliśmy się jeszcze z malarzami i ich analogiami. Ileż to dzieł Toulouse-Lautreca, Leonarda da Vinci, Goyi, Turnera będą mogli ukazać zachwytom tłumów. Nagłe zatrzymanie akcji — aktorzy nieruchomieją — uśmiechy zastygłe na twarzach — ręce wzniesione i... tylko kilku wyrafinowanych adeptów sztuk plastycznych spostrzeże, że chodzi tu o odtworzenie sławnego obrazu. Niepocieszająca perspektywa! Oczywiście będą wyjątki. Słyszę nazwiska Gauguin i Van Gogha, lecz radbym wierzyć, że natchnieniem będą barwy palety malarza, jego szalone życie, ciepło pulsującej krwi — nie zaś głupia gonitwa za prostokątem nieruchomym i martwym. Jakże jednak uchwycić złoto zbóż i głębię nieba?

W relacjach tych świadomie pomijam okres, który mamy poniekąd za sobą i który nie jest niczym innym, jak tylko zwykłym ubarwieniem scenariusza, mniej lub więcej do tego się nadającym. Folklor Zoli lub Renè Bazin, *Folies Bergère*, lub olśniewające kostiumy *Monsieur Beaucaire*. A teraz widzę okres pierwszych refleksji i wyrzutów sumienia. Po tym rozpasaniu barw (krzykliwych) i ogni sztucznych (zamokłych) zaczynają się próby wyodrębniania odcieni pryzmatu. Wszystko opracowuje się w studio bez niespodzianek i nieprzewidzianego. Szuka się tonów prostych, kilku akcentów silniejszych na tle czarnym lub szarym. Widzimy czerwoną kotarę jaskrawo oświetlonego okienka, odcinającą się na tle czarnego jak smoła nieba. W hołdzie Mèlièsowi nakręcają *Obrazy Epinalu*, gdzie żołnierz La Ramèe, powracający z Wojny Stuletniej, zabłąkany o północy w lesie Ardenów, z latarnią w ręce, lecz drżący ze strachu w swym żółto-niebieskim uniformie spotyka czarownicę i psa z oczami ogromnymi jak talerze. — Oto są pierwsze sukcesy, gdzie nic nie zawdzięcza się przypadkowi i to są też pierwsze udałe próby szczerości. Pod warunkiem oczywiście, że z pietyzmu estetycznej wierności nie posuniemy się, jak Mèliès aż do wystąpienia barwy z konturów postaci.

Jakże rzadkie są tematy wchodzące w zakres tego stylu! Jednak technicy pracują. Inżynierowie, doskonalą swe systemy. Panowie! Macie do rozporządzenia materiał, który wam pozwoli wygrywać na niewidzialnych strunach: rozświetlać morze — i zaciemniać niebo. Na tych wyżynach już nie boimy się natury. Przeciwnie, badamy ją, prowokujemy — i tłumaczymy. Rozszerzamy gamę tonów pośrednich. Poprawia się je, miesza, rozpościera, kropkuje. W tym miejscu znów czyhają na nas eksperci historii sztuki. Przypominają sobie reguły najstarsze i najnowsze: *Twórca musi narzucić swoje wizje kolorów.* „Bez obawy" — mówią — „interpretujcie, deformujcie". Lecz tu przepowiadam rozgłośne klęski. Dlaczego? Gdyż mamy tu do czynienia z mechanicznym zastosowaniem rozumowania przez analogię, nie zaś z olśniewającym odkryciem z natchnienia, z surową koniecznością faktów. Jak można wymagać, aby prosty widz zaakceptował fiołkowe niebo lub pomarańczowe morze, pod pretekstem że — takiemu to artyście pewnego dnia udało się uchwycić tę ulotną wizję? Publiczność nie chce, by jej przeszkadzano w pracowitym śledzeniu anegdoty. Publiczność się buntuje. I ma po temu swoje racje. *Czuje ona, że pod pretekstem oryginalności chcą ją zmusić do przyjęcia triku lub snobizmu.*

Wszystko to jednak — to kontury dopiero, w które życie wplecie niezliczone odcienie barw i refleksów.

Widzę okres egzotyzmu i palm, z olśniewającym kwiatem mancenilii i złotem piaszczystych plaż związanych z życiem czarnego rewolucjonisty Toussaint-Louverture. Widzę okres biało-różowy filmów z krainy śniegów, biało-niebieski filmów lotniczych, biało-czarny filmów górniczych Alaski lub Syberii. Widzę purpurowo-miedziane mgły Wojny Ognistej w zamierzchłej przeszłości Apokalipsy św. Jana i „Piekła" Dantego. Widzę próby awangardy wraz z przyjęciem „Sonner de Voyelles" Rimbauda. Widzę sex-appeal w kolorach *(Dziewczęta rude i zielonookie poświęćcie się filmowi kolorowemu!).*



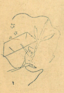
Cóż jeszcze zobaczyć można będzie! Oto zbliżenie rzutów najdalszych, które uperspektywia obraz. I kiedyś tam spostrzeżemy, zebrawszy wszystkie dane techniki, psychologii i ekonomii, że barwa nie jest wabikiem do zwiększenia frekwencji publiczności, ani tematem spekulacji intelektualnej. Jest to po prostu nowy środek ekspresji, który działa tylko wówczas, gdy temperament — potężny lub czuły, prosty lub burzliwy — lecz on właśnie — mając coś do wyrażenia, dysponuje niezbędnym aparatem w nadziei, że będzie zrozumiany.

Czy synteza ta będzie powołaniem naszego ucznia ze szkoły powszechnej? Czy zdarzy się to za naszych dni jeszcze? O tym szklana kula milczy.

Lecz wszystko staje się niezmiernie jasne w aspekcie psychologii. Metafora lub abstrakt, deformacja naiwna lub świadoma wypływają z naturalnej siły twórczej, która narzuca się nieodparcie naszemu postrzeganiu. Oczywiście będzie jeszcze dużo zgrzytów. Publiczność — która jak wiadomo ma zawsze rację — niekoniecznie jest publicznością premierową. Na ogół jednak prawda głęboka i trwała przenika zawsze przez rampę lub ekran.

W świetle postępu — rozjaśnia się również problem formy i głębi, wzroku i słuchu, obrazu i anegdoty. Przez długie jeszcze lata film pozostanie sztuką dramatyczną. Jeśli element wzrokowy nabiera nowego znaczenia i sprowadza intrygę do rozmiarów — powiedzmy z okresu filmu niemego, film nie traci jednak przez to siły wymowy i widzowie w dalszym ciągu domagają się opowiadania im historii.

W tym miejscu podejmuję moją kulę szklaną i rzucam się jeszcze dalej w przyszłość. Wychowanie publiczności pod względem malarskim jest jeszcze trudniejsze do osiągnięcia niż wychowanie jej literackie. Z nieprzezwyciężonym uporem pasjonuje się ona przygodami awanturników i detektywów więcej, niż zachwycającymi obrazami inspirowanymi przez słynnych malarzy. Czy trzeba będzie tworzyć filmy, które by odpowiadały dwu rodzajom publiczności? Intelektualistom - przez nić intrygi, wzrokowcom zaś — subtelnością kolorytu? Stopniowo jednak widownia się edukuje i dwa rodzaje publiczności dzielą się same. Jedni pozostają wierni fabule dramatycznej, drudzy zaczynają wyczuwać coś tajemniczego i całkiem nowego — jak gdyby rytm form i barw ruchu.



Przypuszczalnie powstanie zrazu olbrzymi wstrząs ekonomiczny (prawdopodobnie brutalny) i warunki finansowe nagle ulegną gwałtownej poprawie. Będzie się kręcić całe kilometry taśmy eksperymentalnej. W dalekiej, bardzo dalekiej przyszłości oko wysubtelni się w stopniu niepojętym i osiągnie wrażliwość nadzwyczajną.

Zapytuję więc — dlaczego forma i kolor nie mają otrząsnąć się z ich treści realistycznej? Koło i owal nie wywoływałyby w wyobraźni koła rowerowego, tak jak akord muzyczny nie przypomina nam dźwięku dzwonów.

Działa na nas — bowiem — niezwykle, zmienność form i ruchliwa gra kolorów. Dlaczego stoicie pochyleni na moście, wpatrując się jak urzeczeni w koła tworzące się przez rzucane do wody kamyki?

Momentem fascynującym tutaj jest ciągłość ruchu. Widzę całkowicie nowe formy ekspresji, temperamenty nastawione w nowym kierunku. Widzę światła barwy i plamy, które się mieszają, formy przypuszczalnie geometryczne — które się krzyżują i powstały z nich. To właśnie otrzyma nazwę muzyki oczu. Tak przypuszczam.

A ponieważ wszystko musi mieć swój początek, kino posłuży tutaj za teren pierwszych doświadczeń.

Czy wnioski moje pokryją się z późniejszym ich rozwiązaniem, odpowie na to przyszłość.

Louis Chavance.

(Przedruk z „Le Magazin du Spectacle")

Jura Jankin, odtwórca roli tytułowej w filmie „Syn pułku" reżyserii W. Pronina produkcji „Sojuzdietfilm". Film ten zrealizowany został według scenariusza W. Katajewa i opowiada historię bezdomnego sieroty, odnalezionego w czasie działań wojennych przez żołnierzy radzieckich. Wkrótce „Syn pułku" ukaże się na naszych ekranach.

# RADZIECKIE FILMY DZIECIĘCE I MŁODZIEŻOWE

## Prostota i karykatura

Od pewnego czasu na ekranach naszych coraz częściej pojawiają się filmy dziecięce i młodzieżowe produkcji radzieckiej. Niezwykła różnorodność tematyki i ujęcia artystycznego sprawia, że cieszą się one powodzeniem nie tylko wśród najmłodszej publiczności.

Obok przeniesionych na ekran baśni ludowych w rodzaju „Zaczarowanego świata" czy „Za siedmioma górami", w których zdjęcia trikowe pozwalają na śmiałą inscenizację świata legend i fantastycznych opowiadań — znajdujemy filmy o dzieciach najmłodszych („Beztroskie lata"), dalej — sfilmowane powieści młodzieżowe najpopularniejszych autorów: „Piętnastoletni kapitan" Jules Verne'a, „Samotny żagiel" W. Katajewa i in. Niezauważony zupełnie przeszedł u nas jeden z najpiękniejszych filmów o dzieciach — „Dzieciństwo Gorkiego", (reż. M. Doński) stanowiący pierwszą część trylogii filmowej, opartej na pamiętnikach wielkiego pisarza.

Choć nie wszystkie filmy o dzieciach i dla dzieci stoją na tak wysokim poziomie artystycznym, jak ten ostatni, to jednak bardzo trafnie ukazują one wewnętrzny świat przeżyć dziecka, autorzy ich umiejętnie operują młodocianym aktorem, filmy posiadają duże walory wychowawcze.

Dzieci w filmach radzieckich przeżywają swe wyimaginowane smutki i radości z urzekającą prostotą i szczerością — są po prostu sobą. Przypominają się tu także doskonałe filmy amerykańskie — zwłaszcza „Chłopcy z placu broni", „Dawid Copperfield" i „Przygody Tomka Sawyera", które oglądaliśmy przed wojną. Odznaczały się one trafnym odtworzeniem kolorytu powieści, na których je oparto, znakomitym doborem dziecięcych zespołów aktorskich, subtelną reżyserią. Filmy te przeciwstawić trzeba seryjnym, pseudodziecięcym historyjkom z Shirley Temple czy nawet Mickey Rooney, zawodowymi „gwiazdami", których cały urok polegał na tym, że potrafiły naśladować dorosłych, były ich zamierzoną karykaturą, a specjalnie pisane scenariusze starały się uwzględniać najwszechstronniej momenty tej karykatury. Wyuczone gierki Shirley Temple, zachowującej się jak dorosła panna czy błazeństwa Mickey Rooney, który broił jak prawdziwy gangster — były może niezłą zabawą dla dorosłych, ale rówieśnikom okrzyczanych gwiazd nie dawały nic: przeciętne dziecko nie mogło przeniknąć i pojąć nieprawdziwego świata przeżyć filmowego „wunderkinda".

To też cały urok młodocianych bohaterów filmów radzieckich tkwi właśnie w tym, że traktują oni życie, konflikty wzajemne i konflikty ze światem dorosłych naturalnie, bez pozy i sztuczności, po dziecięcemu.

Ale osiągnięcie takiej prostoty nie jest rzeczą łatwą.

## Młodzi na ekran!

Produkcją filmów dziecięcych i młodzieżowych w Z. S. R. R. zajmuje się głównie moskiewska wytwórnia „Sojuzdietfilm", założona w roku 1936. Zatrudnia ona liczny sztab scenarzystów i reżyserów, specjalizujących się w realizacji filmów, przeznaczonych dla dzieci w różnym wieku. Duży nacisk kładzie się na to, by niektóre filmy odpowiadały pewnej, ściśle określonej kategorii widzów — np. filmy dla dzieci w wieku przedszkolnym, dla starszej młodzieży itp. Chodzi o to, aby każdy wiek miał specjalnie dla siebie przeznaczony rodzaj filmów. Poza tym produkowane w „Sojuzdietfilmie" obrazy dzielą się na dwa zasadnicze rodzaje: filmy dla dzieci z udziałem dorosłych aktorów (są to przeważnie sfilmowane bajki i opowiadania fantastyczne) i filmy, w których główne role odtwarzają dzieci i młodzież (tematy aktualne z życia szkolnego, wojenne itd.) a starsi aktorzy występują jedynie w rolach epizodycznych.

Wytwórnia nie angażuje młodych aktorów na stałe, niemal do każdego filmu dobiera sobie inny zespół dziecięcy i rzadko które dziecko nawet po udanym debiucie na ekranie występuje w dalszych filmach. Najczęściej w filmach młodzieżowych występują wybrańcy spośród setek tysięcy uczniów i uczennic moskiewskich szkół. Czas dziennej pracy młodych aktorów przy każdym filmie jest ograniczony, gdyż muszą oni równocześnie kontynuować

Pięcioletnia Natasza Zaszczypina, bohaterka filmu dla najmłodszej publiczności „Beztroskie lata"

Jeden z partnerów Nataszy w filmie „Beztroskie lata" reżyserii Ilii Freza.

swe zajęcia szkolne. Dzieci poniżej lat 6-ciu mogą brać udział w zdjęciach tylko przez 2 godziny dziennie.

W ciągu dziesięciu lat swego istnienia wytwórnia wyprodukowała kilkadziesiąt filmów, spośród których oprócz wspomnianej już trylogii o Gorkim i „Samotnego żagla", wymienić należy obrazy: „Pociąg jedzie do Moskwy", „Młodzi komunardzi", „Sprawa osobista" i „Timur i jego drużyna".

## Dzieci są dziećmi

W pierwszych latach swej działalności „Sojuzdietfilm", będący jedyną tego typu placówką na świecie, napotykał na wiele trudności, a realizatorzy nie rozporządzając żadnym materiałem doświadczalnym, często popełniali błędy. Do wytwórni zaczęły napływać dziesiątki listów od młodych widzów, którzy po obejrzeniu filmów pisali: „Wszystko to, co nam pokazujecie na filmie — to nieprawda! My nie jesteśmy wcale tacy, nasi nauczyciele są całkiem inni, a nasza szkoła jest zupełnie niepodobna do tej z filmu"!

Okazało się, że dzieci w tych pierwszych filmach były zbyt wyidealizowane, grzeczne i wymuskane — i to najwięcej oburzyło młodych widzów. Scenariusze pierwszych filmów pisali autorzy cukierkowych powiastek dla dzieci, a reżyserzy, nie wnikając w tajniki psychologii dziecięcej, mechanicznie je realizowali.

Zmusiło to wytwórnię do rozpoczęcia poważnych studiów badawczych, które poza koniecznością gruntownej zmiany tematyki filmów, wykazywały, iż musi ulec zmianie również system pracy realizatorskiej: filmów dziecięcych nie można nakręcać w ten sam sposób, co filmy dla dorosłych.

Wszechstronne studia w zakresie psychologii dziecka pomogły w opracowaniu szerokiego planu tematycznego, uwzględniającego wymagania każdego wieku — a równocześnie podsuwały reżyserom możliwości nowych rozwiązań realizatorskich.

Przekonano się np., że w większości filmów dla najmłodszych, najbardziej efektowne nawet pod względem wizualnym sceny nie docierały do świadomości widzów. Przyczyną tego było ustawienie kamery pod kątem widzenia dorosłego obserwatora. Dziecko nie jest jeszcze przyzwyczajone do tak widzianego otoczenia i dlatego w niektórych wypadkach reaguje słabiej niż dorośli. Nigdy nie staje np. twarzą w twarz do dorosłego, ma zawsze własną perspektywę patrzenia na to, co je otacza.

Dłuższy czas panowały sprzeczne zdania na temat gry młodocianych aktorów w filmach dziecięcych. Niektórzy reżyserzy twierdzili nawet, że dzieci nie powinny w ogóle brać udziału w filmie, gdyż nie są w stanie odtworzyć złożonych charakterów dramatycznych. Jeżeli w filmie trzeba pokazać jakiś proces duchowych przeżyć dziecka, to role takie winni odtwarzać dorośli aktorzy, oczywiście o ile potrafią zewnętrznie upodabniać się do dzieci. Większość jednak twierdzi, że dzieci tak zewnętrznie jak i wewnętrznie zdolne są do tworzenia dojrzałych kreacji aktorskich.

## Młodzi aktorzy przed obiektywem

Posłuchajmy, co mówi o grze dzieci w filmie reżyser A. Razumnyj, autor filmu „Sprawa osobista", którego bohaterami są uczniowie szkół radzieckich. Oto jego uwagi na temat pracy z zespołem młodych aktorów:

— Na próby zaprosiłem około 20 dzieci z różnych szkół w Moskwie. Młodocianym kandydatom na aktorów przeczytaliśmy scenariusz i objaśniliśmy jakie są wewnętrzne sprężyny zasadniczych konfliktów w filmie. Potem zaczęły się wstępne próby. Fantazji dzieci pozostawiliśmy pełną swobodę: mogły traktować swe role tak jak chciały, mogły również zamieniać się rolami. Dzięki temu uzyskaliśmy to, że nasi aktorzy nie tylko zrozumieli i wczuli się w wyznaczone role, lecz mogli również obserwować, jak te same role odtwarzają ich koledzy.

Dało to cenną krytykę ról dziecięcych, widzianych i klasyfikowanych przez nie same.

Podczas tych wstępnych prób i improwizacji mieliśmy okazję podpatrzeć wiele charakterystycznych szczegółów w zachowaniu się dzieci, podsłuchaliśmy mnóstwo żywych słów i wyrażeń z ich potocznej mowy.

W konsekwencji zmieniliśmy znacznie teksty dialogów i niektóre sytuacje w filmie.

Igor But, aktor filmu „Samotny żagiel", zrealizowanego według powieści dla dzieci W. Katajewa

Przekonałem się, że przemawiając do młodych aktorów, trzeba do każdego z nich indywidualnie znaleźć pewien klucz. Jednego z nich np. najłatwiej było wprawić w radosny, ożywiony nastrój rozmową o futbolu. Chłopak zapalał się od razu i później w ciągu całej nagrywanej sceny był okazem energii i zadzierżystości.

Praktyka wykazała, że bezpośrednie oddziaływanie na młodych aktorów nie daje jednak należytych rezultatów. Lepiej wpływać na wykonawcę przez otaczających go rówieśników. Jeśli reżyser chce, aby dziecko — zgodnie ze scenariuszem — było przygnębione, winien starać się wywołać uczucie nieprzyjaźni i pogardy wobec niego wśród otaczających je współtowarzyszy. Potwierdza się stara zasada: o wielkości króla stanowi otaczająca go świta.

Dzieciom nie należy pokazywać, jak trzeba grać. Dziecko, starając się dokładnie powtarzać gesty reżysera, tworzy ich karykaturę. Wystarczy objaśnić mu o co chodzi, a następnie pozwolić improwizować, pozostawić wykonanie jego fantazji. Dziecko wniesie do roli wiele momentów ze swego dziecięcego świata wyobrażeń, którego nie potrafi zgłębić żaden reżyser. Młodzi aktorzy w wielu miejscach wzbogacali i ożywiali język dialogów w scenariuszu!

Wiele czasu straciliśmy na to, by nasi aktorzy zdołali polubić odtwarzane postaci. Dziecko winno kochać swego bohatera z jego dodatnimi i ujemnymi cechami. Inaczej obraz danej postaci pozostanie zimny i martwy. Nasi aktorzy gotowi byli „oddać głowę" za swych bohaterów. Jako curiosum przytoczę fakt, że jeden z chłopców tak wżył się w swą rolę, że jeszcze w pół roku po zakończeniu realizacji filmu ciągle grał w życiu nieznośnego łobuza. Przedtem był bardzo spokojnym i grzecznym chłopcem. Długo zastanawialiśmy się, co począć. Wreszcie nie pozostało nam nic innego, jak dać mu rolę cichego, spokojnego chłopczyka w naszym następnym filmie „Timur i jego drużyna". Chłopiec polubił swoją nową rolę i wszystko było w porządku.

## Dzieci na widowni

Filmy młodzieżowe i dziecięce wyświetlane są w Z. S. R. R. na specjalnych porankach, na które dorośli bez dzieci nie mają wstępu. Seansom takim towarzyszą zazwyczaj pogadanki i odczyty, związane z demonstrowanym filmem. Baczną uwagę zwraca się na reakcję widowni, a autorzy filmu po premierze urządzają wieczory dyskusyjne, na których opowiadają o swej pracy realizatorskiej, a młodzi widzowie wypowiadają z kolei uwagi i spostrzeżenia na temat filmu. Młodociana publiczność ma tutaj także możność zetknąć się bezpośrednio z bohaterami ulubionych filmów.

Dyskusje na temat oglądanych filmów, jak również tysiące listów, które nadchodzą do wytwórni od młodych widzów z całego kraju, stanowią często podstawę nowych planów produkcji filmów dziecięcych i młodzieżowych.

Z. P.

# INSTYTUT FILMOWY

## CELE I OSIĄGNIĘCIA

Na łamach prasy codziennej ukazało się ostatnio kilka notatek, krytykujących działalność „Filmu Polskiego" w dziedzinie filmu oświatowego. Wszystkie one świadczą o zupełnej ignorancji autorów, którzy nie zadali sobie trudu bliższego zapoznania się z pracami Instytutu Filmowego — placówki powołanej przez „Film Polski" specjalnie do spraw, związanych z kinematografią oświatową, szkolnictwem filmowym i społeczną funkcją filmu. Pragnąc umożliwić opinii publicznej obiektywną ocenę działalności Instytutu, podajemy krótki opis jego dotychczasowych prac.

Instytut Filmowy powstał 1. 11. 45 r. i rozpoczął swą działalność równolegle na pięciu odcinkach: produkcji, organizacji sieci kin szkolnych i oświatowych, szkolnictwa filmowego, badawczym i organizacyjnym.

Z filmów wyprodukowanych przez Instytut, krótkometrażówka „Wieliczka" uzyskała „Grand Prix" w klasie filmów oświatowych na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes. Wagę tego sukcesu podnosi fakt, że w Festiwalu brało udział 19 państw, z których takie jak Francja, Zw. Radziecki lub Anglia posiadają wspaniałe tradycje w dziedzinie filmu oświatowego i dokumentalnego.

Poza „Wieliczką" Instytut Filmowy wyprodukował dotychczas siedem filmów: „Ręce dziecka przy zabawie i pracy", „Łopuszna — ziemia nieznana", „Raki", „Kałużnica", „Skroplone powietrze" i „Nafta". W chwili obecnej kończy się zdjęcia do 6 dalszych filmów: „Port handlowy pracuje", „Źródła energii elektrycznej w południowej Polsce", „Motyl", „Grzyby", „Pancerni mieszkańcy wód" i „Ryby słodkowodne". Przygotowano do realizacji scenariusze filmów biologicznych: „Pantofelek", „Wrotki mcholubne" (mikroskopowe), „Życie jeża", „Żagnica wielka", „Grajkowie pól i łąk", krajoznawczych: „Ziemia Kłodzka", „Gdańsk", monograficznych: „Ołtarz Wita Stwosza", „Opactwo w Oliwie" oraz scenariusz z życia przemysłu: „Huta Stalowa".

W trosce o wysoki poziom naukowy swoich filmów Instytut nawiązał bliższe kontakty z wyższymi uczelniami. Uniwersytet Łódzki objął kierownictwo wytwórni filmów biologicznych w Żyrardowie. W porozumieniu z uniwersytetem Jagiellońskim powstał w Krakowie ośrodek produkcji filmów etnograficznych, krajoznawczych i rolniczych. Przy współpracy uniwersytetu Wrocławskiego utworzony zostanie ośrodek produkcji filmów zoologicznych i przyrodniczych. W Zakopanem powołano do życia doświadczalną placówkę produkcji filmów z zakresu kultury regionu podhalańskiego.

W celu uniknięcia przypadkowości w doborze tematów opracowuje się przy udziale wybitnych specjalistów i w porozumieniu z odpowiednimi instytucjami szczegółowe programy produkcji filmów oświatowych na najbliższe lata z różnych dziedzin wiedzy.

Wskutek zupełnego braku taśmy 16 mm Instytut Filmowy musi posługiwać się taśmą normalną 35 mm. Z chwilą otrzymania taśmy wąskiej będące w obiegu filmy zostaną zredukowane i oddane masowo do użytku w kinach szkolnych i oświatowych.

Drugą ważną dziedziną działalności Instytutu jest rozbudowa sieci kin szkolnych na terenie całego kraju. We wrześniu bieżącego roku Wydział Filmów Oświatowych Instytutu obsługiwał w 12 delegaturach okręgowych 1200 szkół z 250 000 uczniów. W każdej szkole objętej abonamentem wyświetlano filmy naukowe 2 razy w miesiącu. Odbywało się to przy pomocy przenośnych aparatów.

Ponadto zorganizowano dwojakiego typu kina oświatowe dla szerokiej publiczności: nieme — wyświetlające filmy z komentarzem czytanym, nadawanym przez głośnik — oraz dźwiękowe. Stałych kin tego rodzaju jest obecnie 16. Wydział Filmów Oświatowych uruchomił także ruchome kina wąskotaśmowe, obsługujące 2 razy w miesiącu 40 świetlic. W kinach tych wyświetlane są filmy oświatowe oraz pełnometrażowe filmy rozrywkowe polskie i zagraniczne.

O tempie rozwoju akcji wyświetlania filmów w szkołach, świadczy fakt, że w grudniu ub. roku obsługiwano tylko 5 szkół (492 uczniów), a w styczniu br. już 145 szkół (20 000 uczniów).

Celem wzbogacenia teki filmów oświatowych Instytutu sprowadzono już szereg nowych filmów z Z. S. R. R. i Wielkiej Brytanii oraz zamówiono dalsze filmy.

Zdajemy sobie sprawę, że szkolenie nowych kadr fachowców filmowych jest zagadnieniem palącym — kwestią bytu polskiej kinematografii. Instytut Filmowy zorganizował niedawno Kurs Przysposobienia Filmowego, o którym pisaliśmy obszernie w n-rze 4 „Filmu". Absolwenci kursu odbywają obecnie praktykę w dziale produkcji „Filmu Polskiego" w Łodzi, jako asystenci operatorów, reżyserów, montażyści etc. Opracowuje się obecnie program dwuletniej Wyższej Szkoły Filmowej, w której absolwenci kursu będą mogli uzupełnić swoje wiadomości i która kształcić będzie nowych fachowców w oparciu o doświadczenia roku ubiegłego i wzory najlepszych zagranicznych szkół tego typu.

Instytut Filmowy organizuje również kursy dla kinomechaników (odbyły się już 3 kursy 3-miesięczne), kursy dla kandydatów na kinomechaników i kierowników kin (rozpoczęte obecnie w Łodzi).

Biuro Studiów Instytutu przeprowadza badania reakcji widza, wykorzystywane w działalności oświatowej Instytutu (badanie zainteresowań filmowych młodzieży szkolnej) i przy produkcji filmów (badanie reakcji publiczności na Polską Kronikę Filmową).

Tak w ogólnych zarysach przedstawia się dotychczasowa działalność Instytutu Filmowego.

Prace Instytutu obejmują najbardziej zaniedbane, bądź też zupełnie nieznane przed wojną odcinki krajowej kinematografii. Posiadają one duże znaczenie w rozwoju filmu jako ważnej dziedziny naszego życia kulturalnego.

(w.)

# NIEMCY w OCZACH

## ANGLIKÓW, ROSJAN, FRANCUZÓW

Często w czasie okupacji zastanawialiśmy się, jakimi drogami pójdzie kinematografia powojenna i czy wszystkie barbarzyństwa popełnione w „imię cywilizacji" pod egidą „herrenvolku" znajdą odzwierciedlenie w przyszłej produkcji filmowej.

Zastanawialiśmy się, czy znajdą się scenarzyści i aktorzy tak zdolni, by odtworzyć wszystkie zmagania, przez które przeszedł prawie każdy z nas w latach wojny. Zdawało się nam, że problem niemiecki będzie naczelnym motywem i motorem powojennej kinematografii, i że fabuła każdego niemal scenariusza będzie pokazywała Niemców takimi, jakimi są naprawdę, a nie jakimi ich przedstawiono w filmach produkcji berlińskiej „Ufy".

Był bowiem okres czasu, gdy niemiecka kinematografia zajmowała jedno z czołowych miejsc w produkcji światowej, a niemiecki aktor i reżyser dzierżyli prym w sztuce filmowej. Była to jeszcze epoka filmów niemych. Szczyt sławy i triumfów Mii May, Emila Janningsa, Eriki Glässner i Konrada Veidta. Filmy takie jak „Varietè", „Student z Pragi" czy „Hrabina Paryża" kazały nam przypuszczać, że Niemcy są narodem spokojnym, miłującym pokój, ludem marzycielskim i sentymentalnym.

Piękne walce Straussa usypiały naszą wrodzoną nieufność, a różni Willy Fritsche byli rzeczywiście miłymi reprezentantami rasy nordyckiej. Ciekawe, iż w francuskim filmie „Towarzysze broni", nakręconym krótko przed wojną, Niemcy zostali potraktowani i przedstawieni nadzwyczaj rycersko. Widocznie dawne urazy poszły w niepamięć. Eryk von Stroheim był rzeczywiście doskonały w roli komendanta oflagu. Metody, które stosował, różniły się stanowczo od praktyk jego hitlerowskich następców, różnych lagerführerów i kapo obozowych. Znamienne i zastanawiające jest, że dziś, gdy film ten został wznowiony, cieszy się znów niebywałym sukcesem na ekranach Francji.

Tym wszystkim, którzy nie obliczają swych strat ilościami butelek wywiezionego szampana, a milionami zamordowanych i zagazowanych ludzi wydaje się to wprost niepojęte. Dlatego trudno nam ustosunkować się pozytywnie do tych filmów, jakie oglądamy dzisiaj na ekranach, a które pokazują nam Niemców.

Przede wszystkim należy wspomnieć o filmach angielskich, gdyż mając daleki zasięg powinny one odpowiednio oświetlić pewne sprawy i wyjaśnić. Niestety te filmy, które oglądaliśmy, są zaprzeczeniem naszej prawdy o Niemcach. Niemcy „made in England" to tylko złośliwi głupcy. W „Nieuchwytnym Smithie" są sceny niemal komediowe. Badania w gestapo robią wrażenie wizyty towarzyskiej a nieporadność i głupota Niemców jest rozbrajająca. Szukanie zbiega ukrywającego się za kotarą w tym samym pokoju, nie ma w sobie nawet cienia sensacyjności, która towarzyszy filmom kryminalnym. Wiadomo, że go nie znajdą, bo przecież Niemcy są głupi...

Pierwszy lepszy cwaniak warszawski był lepiej zorientowany w metodach osławionego gestapo, którego wejście poprzedzała głośna detonacja rzuconego granatu, a wyjście śmierć i aresztowania. Gestapo w ujęciu angielskim, to złośliwe i gruboskórne chamy. O sadyzmie, znęcaniu się i całej przewrotności w udręczeniu Anglicy nie mają naturalnie pojęcia. Tę ignorancję możemy w pewnym sensie usprawiedliwiać faktem, że z tą osławioną instytucją Anglicy się osobiście nie stykali. Nie możemy jednak znaleźć wytłumaczenia, czemu w takich filmach jak „San Demetrio", „Płomień nie zgasł", „Nasz okręt" itp. metody niemieckiego prowadzenia wojny nie są piętnowane. Wszak wszyscy wiemy, jak postępowano ze spadochroniarzami alianckimi i znanym nam jest fakt nieludzkiego traktowania jeńców. Ale tego wszystkiego nie ma w filmach angielskich. Po prostu, okręty płoną, giną ludzie, ale to wszystko dzieje się przecież na wojnie — „à la guerre comme à la guerre" i w dodatku „fair play". Widocznie „biedni Niemcy" i tu znaleźli swoich Byrnesów i Churchillów.

W przeciwieństwie — film radziecki ukazał nam Niemców au naturel. W filmie „Zoja" są sceny naprawdę wstrząsające i genialna machina gestapo funkcjonuje tam bez zarzutu. Również w „Tęczy" osnutej na tle powieści Wandy Wasilewskiej i w partyzanckim filmie „Ona broni ojczyzny" są momenty o dużej ekspresji dramatycznej i wizualnej.

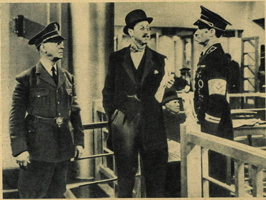
Jeśli mówimy o filmach, w których problem niemiecki został naświetlony realistycznie i zgodnie z prawdą, nie można pominąć filmu nowej produkcji francuskiej „Walka o szyny". Film ten obrazujący pewien odcinek francuskiego ruchu oporu jest istotnie arcydziełem, którego rola propagandowa nie powinna być zlekceważona. Może żaden film nie oddaje tak tej specyficznej atmosfery gwałtu i terroru. Reżyser operuje skrótami i w formie skondensowanej dał nam „ekstrakt" niemieckości, a wspaniale dobrane typy Niemców budziły nie tylko odrazę, lecz przede wszystkim lęk. Kontrasty w samych fizjognomiach Niemców i Francuzów są bardziej wymowne od najsystematyczniej gromadzonych archiwów zbrodni niemieckich.

Reasumując powyższe uwagi należałoby życzyć sobie, by filmy te dotarły tam, dokąd prawda o Niemcach nie dotarła.

W krajach anglosaskich mają takie pojęcie o Niemcach, jakie miał o zniszczeniu Warszawy ów dziennikarz amerykański, który oglądając na wystawie fotografie ruin naszej Stolicy powiedział:

„Polska fotografia poczyniła rzeczywiście duże postępy. Te fotomontaże są doskonałe. Ma się wrażenie, że całe dzielnice są zniszczone".

**Władysława Baranowska.**



Operetkowe postaci urzędników niemieckich w angielskim filmie „Nieuchwytny Smith"

# SCENARIUSZ I BOHATEROWIE FILMU „KOMEDIANCI"

Marcel Carné, reżyser filmu „Komedianci" w karykaturze Déro.

Część sukcesu tego niepowszedniego filmu przypada na scenariusz. Ale scenariusz ten właśnie wzbudzić może największe wątpliwości. Czego bowiem w nim nie ma — istny bigos.

Jest piękna dziewczyna i bogaty hrabia, zakochany pierrot i lekkomyślny birbant, jest wierna a porzucona żona i maleńki synek przemawiający do sumienia kochanki, jest rycerski morderca i czuły apasz, komiczny dyrektor teatru i handlarz starzyzną, sakramentalny szpieg i zdrajca.

Jest miłość i zdrada, karnawał i zbrodnia, nędza i sława, pieniądze i arystokracja.

Jest jednym słowem wymarzony materiał dla bulwarowej szmiry. A jednak jest to dobry scenariusz. Bo tych elementów kontrastowych, wyszukanych, niezwykłych, sytuacji poplątanych, akcesoriów jaskrawych, których używają dziś nieudolni autorzy, aby zastąpić nimi staranny rysunek charakterów i czynów — tych samych elementów używali niegdyś wielcy romantycy dla wydobycia cech niepospolitych. Aby brylant mógł zagrać wszystkimi barwami ukrytego w nim światła, musi być odpowiednio oszlifowany i mieć cenną oprawę — aby człowiek wybitny mógł rozwinąć wszystkie swe walory, musi sam sobie stworzyć sytuacje i scenerię godne wielkich czynów. Takie było założenie wielkich romantyków, podyktowane ich wiarą w niepożyte siły ludzkie. Siłom tym przeszkadzają rozwinąć się „szarzyzna życia mieszczańskiego", „poziome rządy pieniądza" lub „ucisk arystokratycznego motłochu".

Stąd przenoszenie czytelnika w środowiska egzotyczne, barwne; „gdzie mieszek ze złotem nie dławił jeszcze piersi bohatera" i gdzie kodeks towarzysko-mieszczański nie pozbawił jeszcze człowieka siły uczuć ani siły działania.

Prévert tworząc parę kochanków, parę „des grands amoureux": Garance i Baptystę, poszedł śladami romantyków francuskich.

Garance jest kobietą niezwykłą, nie tylko dzięki niebanalnej urodzie, lecz również dzięki swej mądrości, poczuciu umiaru i godności ludzkiej, dzięki swobodzie wewnętrznej, nie ulegającej nawet wobec złych sił życia. Zwierzają się jej, przyjaźnią się z nią ludzie skryci i wyniośli, ludzie przewrażliwieni i podatni urazom psychicznym, poeci, artyści... mordercy. Jej wyższość uznają ludzie niezdolni schylać głowy przed nikim innym — lwy paryskich salonów i samotni anarchiści w nocnych spelunkach. Mogłaby panować jak Aspazja, gdyby chciała, gdyby nie ceniła ponad blask i sławę swej niezależności i prawdy.

Obok niej Baptysta — poeta, mieszkaniec księżyca, wielki, utalentowany aktor, którego niezwykłą „inność" uznają zarówno przyjaciele, jak i cały lud paryski.

Uczucia, które ich łączą odbiegają od poczciwych uczuć mieszczańskich. Jest to miłość niezniszczalna, łamiąca wszystkie przeszkody.

Spotykają się, odnajdują w wielkim tłumie jarmarcznym, wybierają siebie spośród tysięcy innych, by po latach stracić się z oczu, roztopić w tym samym tłumie paryskim podczas karnawału. Ulubiony chwyt romantyków: wielkie zjawisko wyłania się z żywiołu (przyroda lub społeczeństwo), by po chwili znów pogrążyć się w chaosie.

I jeszcze jeden rys łączący Préverta z romantyzmem francuskim — wiara w lud. Wszystko piękne, wolne, silne, zdolne do życia i godne życia w tym filmie pochodzi z ludu, jest z ludem nierozerwalnie złączone.

Garance — córka praczki, sama praczka i modelka w przeszłości, Baptysta — syn aktora z bałaganu rynkowego, którego publiczność galerii cyrkowej wynosi na szczyty sławy, artysta czerpiący natchnienie i grający dla ludu, jego żona Natalia, jego druh i rywal Fryderyk, całe ich otoczenie, wszystko co mają w sobie najszlachetniejszego, zawdzięczają związkowi z ludem paryskim.

Lud jest życiodajną siłą, ogniskiem wszelkiej energii, czasem burzącej — czasem twórczej — tak wierzyli romantycy francuscy. Tę wiarę odziedziczył autor scenariusza „Komediantów".

*

W fabułę „Komediantów", bliską pióru jakiegoś V. Hugo, wplątany jest wątek w sztuce francuskiej, spotykany rzadko i duchowi jej raczej obcy.

Postać Lacenaire'a, człowieka o wielkich zdolnościach, o ogromnych wymaganiach w stosunku do życia, zdolnego przyjąć wszystko albo nic, który nie znalazłszy dla siebie pola działalności twórczej ginie z nudów, a może z wstrętu do otoczenia — ta postać została zapożyczona z poezji również romantycznej, ale operującej inną tematyką i innymi typami — z poezji byronistycznej. Lacenaire — to Lara lub Korsarz Byrona, to postać silna, lecz spaczona przez życie.

Lata dwudzieste — pięćdziesiąte zeszłego stulecia... Okres narastania reakcji, skandalicznych afer, szalonego zbytku. Lata głuchego, ukrytego wrzenia przedmieść paryskich, gdzie wzbiera niezadowolenie, a protest przybiera czasami formy grabieżcze, podobne do form awanturniczej działalności arystokracji i finansjery okresu II-giej Republiki.

Przyjaciel Garance — Lacenaire, oraz hrabia de Montray, jej bogaty protektor, stoją na dwóch biegunach tego samego społeczeństwa i w równej mierze znamionują jego rozprzężenie.

Wprowadzenie Lacenaire'a do filmu, poza oryginalnością tego nosiciela angielskiego spleenu na paryskim bruku, ma zapewne także historyczne usprawiedliwienie — jest trafnym podchwyceniem prawdy dziejowej. Samotni anarchiści, zdezorientowani i skazani na zagładę byli wówczas pierwszymi zwiastunami nadchodzących czasów. Taka jest kolejność historyczna — naprzód negacja, by na oczyszczonym gruncie można było budować od fundamentów.

Słuszne było i trafne z punktu widzenia historycznego uogólnienia — doprowadzenie do spotkania Lacenaire'a i hrabiego, dwóch światów organicznie sobie wrogich.

Wprowadzenie Lacenaire'a do akcji — to ciekawe zaakcentowanie epoki. Tę samą konkretność historyczną nadał autor postaci hrabiego. Wielki pan w każdym calu, zimny, wyniosły, nieustraszony, obawiający się jedynie śmieszności w oczach „wyższego świata", człowiek o starannie tłumionych uczuciach, ma jednak całą słodycz ziemską w swym rozporządzeniu. Hrabia de Montray jest postacią niezmiernie charakterystyczną dla ówczesnego społeczeństwa francuskiego i precyzyjnie narysowaną przez Préverta. Precyzja ta polega między innymi na umiejętności pokazania, że nawet to drewniane indywiduum potrafi cierpieć, mieć zrozumienie dla szlachetności i piękna, zrozumienie ujęte w ramy konwencjonalnego klasycyzmu. (Szekspir dla tego artystokraty — to „poeta dla rzeźników").

Podczas gdy Garance i Baptysta są raczej wyrazicielami właściwości i uczuć ogólnoludzkich, Lacenaire i de Montray w każdym geście, w każdym słowie produktem swej epoki i paryskiego środowiska.

*

Chciałoby się jeszcze poświęcić kilka słów sprawom stylu reprezentowanego przez autorów filmu i wykonawców ról głównych. W „Komediantach" jest więcej dialogów niż w trzech innych filmach razem wziętych, jest mnóstwo scen, w których wiele się mówi, ale w których nic się nie dzieje, jest świadoma teatralizacja sytuacji, jest nawet zachowana względna jedność miejsca.

Czy są to potknięcia scenariusza?

Raczej nie. Odnosi się wrażenie, że wszystko to akcentują autorzy jako przesłanki nowego genre'u filmowego. „Komedianci" — to nieznany dotąd rodzaj epicki opowieści filmowej o szerokim oddechu i zwolnionym rytmie.

Komediantów Marcela Carné można by było podzielić zdaje się na dwie grupy, różniące się od siebie nie tyle miejscem w obrazie, ile stylem samej gry.

Tak więc postaci czołowe filmu są stylizowane, surowo zdyscyplinowane w ruchach i dykcji, pozbawione przypadkowych, nieobowiązujących szczegółów, nawet zmonumentalizowane. Garance, Lacenaire, hrabia mają ruchy i mimikę rzeźb, które ożyły.

Natomiast osoby drugoplanowe Fryderyk, Natalia, dyrektor teatru, aktorki i aktorzy, bywalcy karczmy „Czerwona gardziel" reprezentują grę bezspornie realistyczną. Ich ruchliwość, gadulstwo i pewna wulgarność podkreślają wewnętrzne bogactwo głównych bohaterów.

Baptysta, miotany sprzecznymi uczuciami, nerwowy, równie mało uzewnętrzniający się jak Garance lub Lacenaire, stanowi pomost między dwoma typami gry w „Komediantach", łącząc romantyczną wzniosłość z realistyczną, bezpośrednią chaotycznością.

W rezultacie film ciekawy, film stawiający szereg problematów, film, który powinien zmusić do myślenia zarówno publiczność, jak i fachowców. Poszukiwanie nowej wielkości, nowej treści i nowej siły człowieka. Wprowadzenie uogólnień symboli, syntez historycznych, łączenie różnych stylów realizacji, rozszerzenie miejsca tekstu literackiego na ekranie, przeprowadzenie starannych studiów psychologicznych— oto zagadnienia, które frapują realizatorów filmu.

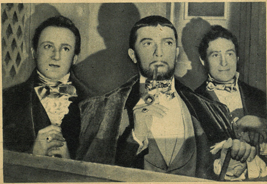
Sądząc z wrażenia, jakie wywołał obraz w świecie filmowym, problemy te będą podchwycone i zanalizowane.

Jakiż jest sens ogólny obrazu?

Główni bohaterzy są samotni i rozgoryczeni, pełni spleenu i bezradności wobec życia, które miota nimi i w końcu łamie. Wszyscy po kolei ponoszą klęskę. A więc film pesymistyczny i cyniczny o marności nad marnościami, o bezcelowości wysiłków człowieka, o nieuleczalnej ślepocie fatum?

Nie. Bynajmiej. Nie może być pesymizmu tam, gdzie jest wiara w człowieka, w jego energię i twórczą siłę ludu. I dlatego obraz Marcela Carné nie przygnębia i nie zniechęca widza.

Zofia Dąbkowska



Louis Salou w roli hrabiego de Montray z filmu „Komedianci".

Pianissimo

Forte

# ROMAN

## dyry

Patrząc w kinie na czule całującą się parę czy na sceny wojenne, na pogoń za bandytą, czy bawiące się dzieci, rzadko kiedy zwracamy uwagę na muzykę, która scenom tym towarzyszy.

Muzyka w filmie wprowadza nas we właściwy nastrój, wzmaga wyraz dramatyczny poszczególnych epizodów. Dlatego też kompozytor muzyki filmowej jest jednym z najważniejszych członków zespołu realizatorskiego.

Specjalna kamera rejestruje dźwięk orkiestry na taśmie filmowej, (znajdującej się w czarnych okrągłych kasetach u góry aparatu). Taśma przesuwa się z szybkością pół metra na sekundę przed lampą naświetlającą. która „zapisuje" dźwięk w formie nierównego czarno-białego paseczka.

Verte subito

Antrakt

# PALESTER
# guje...

Autorem ilustracji muzycznej do nowych filmów polskich „Zakazane piosenki" i „Od 9-ej do 11-ej" oraz muzyki do wielu filmów krótkometrażowych jest Roman Palester, jeden z najwybitniejszych muzyków współczesnych. Zdjęcia nasze przedstawiają R. Palestra w sali synchronizacyjnej atelier „Filmu Polskiego", dyrygującego orkiestrą symfoniczną.

Dolente

Finale

Objaśnienia terminów włoskich:

Forte — głośno
Dolente — boleśnie
Pianissimo — cichutko
Verte subito — odwróć szybko kartkę
Finale — zakończenie

Zdjęcia: Adolf Forbert

Tekst: Ludwik Perski

# ROMANS PAJACA

## NOWELA OSNUTA NA TLE FILMU „KOMEDIANCI"

Historia to sprzed wieku...

W Paryżu, przy Bulevard du Crime, ulicy wszelkiego dopustu, stał sobie pośród bud cyrkowych, stoliczków hazardu i straganów najrozmaitszych dziwów, teatr nie teatr, cyrk nie cyrk, o obiecującym szyldzie „Funambules".

Będzie to chyba lat ze siedem, kiedy na deskach tego teatrzyku próbowali swych sił dwaj głośni już dziś aktorzy: wspaniały mimik Baptysta Debureau oraz odtwórca ról szekspirowskich, Fryderyk Lemaitre.

Czas już przyprószył owe dzieje, kiedy to obaj kochali się w małej aktoreczce Garance.

A życie szło dalej... Tak samo jak kiedyś pokrzykiwali uliczni kupcy, tak samo piekły się kasztany w piecykach na bulwarze, nie inaczej przecie cyrkulował tłum na Ulicy Złoczyńców...

Któregoś wieczoru, przed upiększonym i przebudowanym już frontonem teatru „Funambules", zjawił się Fryderyk Lemaitre. Szarmancki jak zwykle, przystojny, z ręką na temblaku po jakiejś pewno awanturze, przyszedł tu na stare śmiecie zobaczyć sławnego przyjaciela. Cały Paryż głosił sławę Baptysty, jako niezrównanego mimika, toteż Lemaitre korzystając z zawieszenia przedstawień w swoim teatrze, przyszedł podzielić ten sąd.

Teatr był nabity. Stary bileter pamiętający jeszcze Fryderyka z lat jego prób na tych właśnie deskach, ucieszył się serdecznie i wpuścił aktora do loży. Od kilku dni bywała w niej incognito jakaś zawoalowana dama.

Fryderyk zajął miejsce.

Na scenie w stroju Pierrota, o twarzy jak odblask księżyca, grał swą mimiczną rolę w „Sprzedawcy ulicznym" ten sam błękitnooki Baptysta.

Patrzył na niego Fryderyk i wspominał owe lata kiedy... ale co to? Czy być może... czy ta zawoalowana dama obok to właśnie ona?...

— Garance...!?

— Fryderyk! — zdziwiła się niemniej.

— To ty? — nie wierzył oczom. — I właśnie tu? Co za traf? Co za zmiana u ciebie, wypiękniałaś, stałaś się wytworna... Wiem, wiem — przypomniał sobie — to już siedem lat temu, kiedy cię kupił ten panek twój, hrabioszek... A przedtem pamiętasz... graliśmy razem na tej scenie. Ty byłaś Dianą...

— A ty... ty grałeś zdobywcę, on zakochanego — tu główką wskazała Baptystę. — Role były jak w życiu.

A tam na scenie Pierrot, ów z roli zakochanego sprzed siedmiu lat, stąpał w swoim białym powłóczystym kitlu i grał prześlicznie...

— Czy przychodzisz tu wieczorem dla niego?

Ale ona miast odpowiedzi pochyliła się wprzód i wpatrzona w grę szeptała:

— Patrz, on nic się nie zmienił... Taki sam jak wtedy... taki inny niż wszyscy.

— Kochasz go jeszcze?

Garance miała łzy w oczach.

— Fryderyku... Rozumiesz mnie chyba. Wyszłam za arystokratę, obsypał mnie wszystkim. Jeździłam po świecie. Byłam w Indiach, w Szkocji, wszędzie... A wiesz...

— O Baptyście nie zapomniałaś — domyślnie dorzucił Fryderyk. — To dziwne, zasępił się — po raz pierwszy chyba w życiu jestem zazdrosny. Jakie to głupie, nieopanowane uczucie... O Desdemono — silił się na żarty — dzięki tobie będę mógł zagrać Otella... czuję to w sobie.

W antrakcie, przeprosiwszy Garance, poszedł za kulisy uściskać przyjaciela. Lata całe się nie widzieli.

Więc znów wspomnienia. Tu razem zaczynali. A dziś są sławni.

Baptysta stał oparty o jakiś rekwizyt i opowiadał swoje dzieje, przedstawił małego synka i żonę Natalię, z którą już tyle lat szczęśliwie żyje. Toteż rozgadali się na dobre.

W międzyczasie zza kulis wyszedł pijaniusieńki, zapluty jak zwykle, brudny i nieogolony sprzedawca uliczny. Był to stary kauzyperda Jerycho, co to „wszystko wie i wszystko widzi".

Znał on dobrze dzieje nie tylko sprzed siedmiu lat. Był on powiernikiem niejednych uczuć, jak i niejednej zbrodni przy Ulicy Złoczyńców. Ho, ho... stary Jerycho wie co w trawie piszczy...

— O! Najnowsza nowina... Chodź no tu Natalio Debureau. Powiem ci coś na uszko...

Jedno słowo Jerycha zelektryzowało Natalię.

— Ona tu jest... tu... Garance? Jerycho, nie mówcie nic mężowi, niech nie wie — szeptała nerwowo — ileż się namęczyłam kiedyś, żeby o niej zapomniał... i znów po tylu latach miałażby popsuć wszystko?

Jeszcze antrakt trwał, kiedy drzwi loży uchyliły się, mały, śliczny chłopczyna podszedł do zawoalowanej damy i nieśmiało zaczął recytować:

Arletty (Garance) i Jean Louis Barrault (Baptysta).

— Dzień dobry pani... mam pani powiedzieć, że tatuś, mamusia i ja żyjemy bardzo szczęśliwie...

— Tatuś ci kazał... wyszeptała przejęta.

— Nie, mamusia. Jeszcze powiedziała, że pani jest bardzo ładna i że... i że jak będę duży, to się ożenię... z taką jak pani albo mamusia — sylabizował nieudolnie.

W Garance wszystko się zachwiało. Tęsknotę jej smagały słowa chłopczyny do żywego. Mimo to pocałowała małego w czoło, zarzuciła woalkę i tak tajemniczo jak przyszła, opuściła teatr wspomnień.

A za kulisami w niedbałej pozie gawędzili sobie dalej dwaj przyjaciele. W końcu Fryderyk spytał:

— Pamiętasz dawne lata? Czy nie miałeś do mnie nigdy żalu?

— Za cóż miałbym go mieć?

— Za Garance.

— Ach... co minęło nie wróci, to było tak dawno.

— A czy nie intryguje cię kobieta, która przychodzi tu od tygodnia co wieczór, żeby cię zobaczyć? Słuchaj Baptysto, to właśnie... Garance.

— Cooo? Coś powiedział...?

W tej chwili inspicjent wrzasnął: Baptysta na scenę!

Ale tej roli już nie zagrał. Pobiegł na korytarz, do lóż szukał nerwowo. Jej już nie było...

...tylko widownia tupiąc i gwiżdżąc skandowała imię: Bap...ty...sta... Bap...ty...sta...

Napróżno.

*

Tymczasem Garance wróciła do pałacu. Pełna wzburzenia i marzeń miała przeżyć jeszcze jedno spotkanie tego dnia.

W holu na piętrze, nie zauważony przez służbę siedział dawny jej przyjaciel jeszcze z lat, kiedy nie występowała nawet w Funambules, jeszcze wtedy, kiedy przyznawała się do tego, że jest córką praczki. Zdziwienie jej było ogromne.

— Pan tu, Lacenaire? Którędy pan wszedł?

Ale był to człowiek, dla którego nie istniały zamki. Tacy ludzie bywali też przed wiekiem. Ubrany z przesadnym wykwintem, o gładkich zdaniach bon viveura miał w sobie coś z anarchisty, coś z rozboju dla rozboju.

Przeraziła się więc Garance.

— Po co pan przyszedł?

— Zobaczyć ciebie w złotej klatce. Ja też siedziałem. Dość długo nawet, tylko nie w złotej — śmiał się szyderczo. — Istotnie na twarzy jego ryło się piętno więzień. Nie ulega wątpliwości, szukał zaczepki.

— Czy mąż twój w domu?

Ale właśnie hrabia de Montray wszedł głównym wejściem.

— A, to ten — parsknął mu zabijaka w twarz.

Ale pełen taktu arystokrata poprosił uprzejmie Lacenaira, by był łaskaw opuścić jego dom, czym chwilowo speszył napastnika. Tyle tylko, że ten wychodząc odgrażał się i pomstował.

*

Na Garance spadły tego dnia wszystkie ciosy naraz. I ten ból wewnętrzny i jakaś dziwna niepewność. Skąd się ten Lacenaire wziął na domiar? Ale mąż był dla niej dobry.

Pierre Brasseur (Lemaitre) i Arletty, jako aktorzy teatrzyku „Funambules".

Nie pytał o nic, co mogło ją zasmucić, nie prosił o wyjaśnienia, choć bardzo ich pragnął, nie robił nawet scen małżeńskich, mimo że wiedział, w którym teatrze bywa od pierwszego wieczoru, kiedy wrócili z zagranicy.

Hrabia de Montray obdarzył żonę wszystkim, czym mógł, nazwiskiem, majątkiem i miłością. I za to wszystko miał w rewanżu ją, ale bez uczuć.

Któregoś dnia wybrali się na Szekspira.

Fryderyk grał Otella jak nigdy. Na widowni bowiem siedziała kobieta pierwsza w życiu, o którą był zazdrosny... Tam w loży za woalką, hrabina de Montray, dawna aktoreczka z Funambules, córka praczki z peryferii Paryża, była Desdemoną Fryderyka Lemaitre. Sławnego Lemaitre. W podzięce za to przysłał jej do loży kwiaty. Dotknął tym hrabiego. Po spektaklu ten poszedł za kulisy do Fryderyka.

Garance została we foyer sama. I naraz w tłumie wychodzących dojrzała Baptystę... Te oczy błękitne i twarz jak blask księżyca.

. . . . . . . . . . . . . .

To nieprawda, że siedem lat ich dzieliło!

To tylko czas przyprószył wspomnienia...

— Nareszcie jesteś...

Stali na balkonie zapatrzeni w siebie, nie widząc, że noc się kładła na Elizejskie Pola.

I przestało mieć jakąkolwiek wagę dla hrabiny, czy mąż jej wyzwie Fryderyka na pojedynek, czy zawadiaka Lacenaire spełni groźbę, jaką rzucił opuszczając ich pałac owego wieczoru... nic, nic jej nie obchodziło. Baptysta był tu.

Wspomnienia wiodły ich tą samą drogą.

Na końcu Boulevare du Crime stał pensjonat, w którym Baptysta wyznał jej kiedyś miłość. Było to siedem lat temu. Dlaczegoż nie doceniła wówczas tych wyznań i nie przyjęła tych uczuć upojnych a czystych?

Ta noc będzie nagrodą za wszystek czas tęsknoty.

I nieważnę się stało co będzie potem.

*

Nazajutrz było święto karnawału. Mardi Gras. Tłusty wtorek. Wszystko co żyło ruszyło na ulicę. Jak na rewolucję uciech... stroje przedziwne, pirogi na głowach, błazeńskie czapy, kostiumy arlekinów, corsa kwiatowe, muzyka i tańce...

Ulica się bawi... Paryż się śmieje!

Tylko w domu Debureau posępnie jest i cicho.

— Tatuś nie przyjdzie pewnie na to święto, tak jak go nie ma od kilku tygodni, od czasu pojawienia się tamtej pani...

Ale Natalia zna broń matki. Ubiera chłopca w karnawałowy strój i idzie do pensjonatu, gdzie na odludzie przeniósł się jej mąż.

Tylko nie przewidziała w prostocie swej, że w pokoju tym zastanie właśnie ją... Garance.

Sześcioro oczu skrzyżuje się niespokojnie.

Natalia staje u drzwi, jak uderzona obuchem i mówi ze łzami:

— Wybacz, ale rozumiesz... Karnawał... mały tak się cieszył, więc przyszłam... on tam czeka na dole... przebrany za huzara... ma taki ładny kostium...

Oni milczą.

— Słuchajcie, powiedzcie cokolwiek — błaga Natalia — choćby to, żebym sobie poszła. Wyśmiejcie mnie, ale nie zostawiajcie tak...

— Natalio...

Obie kobiety patrzą na Baptystę, dla obu jest on wszystkim.

I wtedy Garance dostrzega swoją klęskę...

Natalia podchodzi do męża i zaklina, by wrócił... Bo tam w bramie czeka ich mały synek.

— Wróć do nas — prosi.

Tego Garance już nie wytrzymuje. Uczucie i nerwy rozedrgane kazały jej wynieść się stąd jak najprędzej.

Cichutko wymyka się z pokoju.

Zbyt późno spostrzegł to Baptysta. Wybiegł w jej ślad.

— Gdzie ona? Gdzie ona?

W bramie czekał mały huzar. Nie dostrzegł go jednak ojciec, bo szukał rozlatanymi oczyma białej sukni spiętej broszą.

— Gdzie o n a... gdzie... gdzie Garance?

Ale na Boulvare du Crime był dzień karnawału... Wszystło było w bieli. A on szukał tej jednej jasnej sukni... ha... ha!

A wokół rzępoliła muzyka, tańczył tłum. Wszędzie były błazeńskie czapy, arlekinowe stroje, tylko on, błazen był tym razem w cywilu... raz jeden... jak zawsze na opak.

— Garance... Garance...

Przebijał się przez ciżbę. Ale tłum połknął zgubę... Przyprószył serpentynami i confetti...

*

...tylko z dzwonnicy na Notre Dame szyderczy poszedł chichot...

...chimery parsknęły śmiechem...

**Janusz Rychlewski**

## JAK POWSTAŁ SCENARIUSZ FILMU

# „WIELKI PRZEŁOM"

Na festiwalu filmowym w Cannes, Wielką Nagrodę za najlepszy scenariusz otrzymał obraz radziecki „Wielki przełom". Scenariusz został napisany przez Borysa Czyrskowa. Film reżyserował Fryderyk Ermler.

Niemożliwe byłoby jednakże ustalić, gdzie kończyła się praca scenarzysty, a zaczynała reżysera. Od samego bowiem początku, tj. od momentu narodzin pomysłu, aż do ostatnich chwil realizacji filmu obaj autorzy stale i ściśle ze sobą współpracowali.

Nie tylko razem ustalali charakter i ogólne zarysy przyszłego filmu, a również omawiali dokładnie wszystkie najdrobniejsze nawet jego szczegóły. Tego rodzaju praca, oparta na ciągłej i wzajemnej kontroli, mogła dać pomyślne rezultaty wyłącznie wtedy, gdy była przeprowadzana w atmosferze obopólnego zaufania.

Wielokrotnie zmieniał Czyrskow treść lub kompozycję scenariusza na skutek zastrzeżeń, jakie nasuwały się reżyserowi w trakcie nakręcania zdjęć. Najczęściej odnosiło się to do pojedynczych scen lub epizodów, ale w pewnym wypadku autor przerobił całkowicie jedną trzecią część scenariusza, już wówczas, gdy realizacja filmu była posunięta daleko.

Nieraz reżyser Ermler nakręcał ponownie całe fragmenty, godząc się z krytycznymi uwagami scenarzysty. Oczywiście wszelkie zmiany dokonywane były po przeprowadzeniu drobiazgowej analizy i dyskusji. Wymagało to ze strony obu autorów wielkiego wysiłku, opanowania i cierpliwości.

O swej pracy nad filmem „Wielki przełom" piszą autorzy obszernie w jednym z numerów pisma „Iskusstwo kino".

Z wypowiedzi ich dowiadujemy się, że pomysł stworzenia filmu, ukazującego postać radzieckiego dowódcy jednego ze zwycięskich frontów, powstał jeszcze w roku 1942, w okresie pierwszego większego sukcesu Armii Czerwonej pod Moskwą. Ale były to dopiero początki zwycięstw i nie udało się autorom natrafić na dostatecznie ciekawy materiał dla zamierzonego filmu.

Czas mijał i projekt rozpłynął się wreszcie w nurcie wydarzeń, jakie niosła ze sobą wojna. Autorzy rozpoczęli pracować nad innym tematem.

Aż nagle zabłysnął triumfem Stalingrad.

I wtedy to, czego szukali tak długo Ermler i Czyrskow, przyszło nieoczekiwanie samo. Znalazł się temat i znaleźli się ludzie, którzy mogli i powinni byli stać się prototypami bohaterów ich filmu.

Epopea stalingradzka owładnęła całkowicie umysłami filmowców. Lecz na film historyczny jeszcze było za wcześnie. Zbyt mało wiedziało się o ludziach dowodzących bitwą i zbyt wiele szczegółów musiało pozostawać jeszcze w ukryciu ze względu na toczącą się wojnę. Dlatego też trzeba było zdecydować się na odstępstwo od wierności historycznej przy zachowaniu zasadniczych cech bitwy stalingradzkiej. W ten sposób autorzy uzyskali dużą swobodę w opracowywaniu dramatycznym scenariusza, jak i w zarysowaniu postaci występujących dowódców.

Stanowisko to okazało się słuszne. Pozwoliło ono z czasem pogłębić pierwotny pomysł — na przykładzie pojedynczej bitwy, w tym wypadku rozstrzygającej, dać uogólniony obraz bohaterskiej wojny prowadzonej w obronie ojczyzny. Mogło to udać się tylko w wypadku ukazania wojny od strony ludzi, poprzez psychikę dowódców. Konsekwentnie też tak został nakreślony charakter przyszłego filmu.

A oto co piszą autorzy o dalszym etapie pracy nad scenariuszem, gdy już wykrystalizował się główny pomysł:

— „Najpierw powstała wojenno-strategiczna kanwa scenariusza. Długo musieliśmy ślęczeć nad wojenną literaturą zgromadzoną w historycznym archiwum naczelnego sztabu. Jako cywilom szło to nam dość opornie, ale powoli wgłębialiśmy się w materiał. Szperając wśród rozlicznych akt i dokumentów, zdawaliśmy sobie coraz przejrzyściej sprawę, jak świetny materiał dramatyczny mamy przed sobą. Ale gnębiła nas też coraz natarczywiej troska: jak go ukazać widzom? Jak pokazać niewidoczny wysiłek woli i myśli dowódcy schylonego nad mapą? Jak w rozmowie pełnej fachowych terminów wojskowych ujawnić dramatyzm zwykłego ludzkiego cierpienia? Do ostatka nie opuszczała nas obawa, by zbyt wielka liczba scen, rozgrywających się w sztabie nie nudziła widza.

Chcąc więc uczynić film bardziej atrakcyjnym, zwróciliśmy się do wypróbowanych recept tradycyjnej dramaturgii. Zaczęliśmy szukać wyraźnych konfliktów indywidualnych — lecz niestety w naszym materiale ich nie było.

Myśl przeciwstawienia stronie radzieckiej — Niemców, jako oparcia dla głównego konfliktu — odrzuciliśmy na samym początku.

Nieodparcie nasuwała się myśl wprowadzenia wątków związanych z postaciami kobiet. Wprowadziliśmy np. postać dziewczyny, ukrywającej się w piwnicy zrujnowanego domu. Dziewczyna ta kochała jednego z oficerów biorących udział w akcji. Ginie ona w końcu śmiercią tragiczną. Cały ten wątek wykreśliliśmy w następnych etapach pracy.

Jak ułatwiłoby pracę wprowadzenie do akcji np. szpiega!

Oczywiście były to pomysły, które szybko odrzucaliśmy, ale niejednokrotnie coś z tego prześlizgiwało się do notatek. Tak więc starając się ożywić sytuacje, dochodziliśmy nieraz do nonsensów, które spostrzegaliśmy dopiero po pewnym czasie. Np. taka scena: Głównodowodzący generał Murawiew przelatuje nad frontem w „Douglasie". Atakują myśliwce niemieckie. Samolot płonie i pikuje w dół, zaś gen. Murawiew... z zimną krwią kontynuuje obserwację rozłożonej na stole mapy sztabowej. Bardzo wstydziliśmy się potem tej gaffy".

Najgorsze przyszło w najmniej spodziewanym momencie. Po zakończeniu pisania scenariusza Ermler i Czyrskow wyjechali na front, by skontrolować swą dotychczasową pracę przez zestawienie jej z rzeczywistością.

I tu wszystko runęło! Wojna prawdziwa wyglądała zupełnie inaczej. Autorzy upadli na duchu. Wydawało się, iż postawione zadanie jest nie do zrealizowania. Rzeczywistość frontowa obaliła fikcyjne schematy sytuacji i ludzi, z takim trudem konstruowane na papierze. Po okresie depresji psychicznej autorzy zaczęli obserwować uważnie wszystkie szczegóły życia frontowego. Prawda o ludziach wojny przenikała do nich w sposób bezpośredni. Zrozumieli wówczas, że prawdziwy wyraz dramatycznego sensu bitwy i wojny ukrywa się w ciszy czterech ścian sztabowego gabinetu dowódcy.

Ermler i Czyrskow powracali z frontu zdenerwowani. Poza zgłębieniem podstawowego problemu filmu i wczuciem się w temat — nie znaleźli gotowych odpowiedzi na dręczące ich wątpliwości. Lecz niszcząc dotychczasową pracę, zyskali w zamian żywy materiał, który domagał się artystycznego ucieleśnienia. I to był najważniejszy przełom w robocie nad scenariuszem.

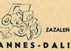
Dalsza praca ułożyła się składniej. Trzeba było obrać inną drogę. Teraz szło się nie od recept dramaturgii do materiału... Rzeczywistość trzeba było uformować i przekształcić w wizję, choćby wbrew tradycyjnym pojęciom konstrukcji dramatu.

Tak powstał scenariusz, a potem film, ukazujący jak za suchą i zdawało by się opanowaną grą strategiczną kryją się nieraz głębokie przeżycia ludzi, na barki których spadł zaszczytny i ciężki obowiązek odpowiedzialności za losy ojczyzny.

Na podstawie „Iskusstwo kino" opracował J. G.

Borys Czyrskow, autor scenariusza filmu „Wielki przełom"

KSIĄŻKA



ZAŻALEŃ

## S-CANNES-DALI

Sympatyczny tygodnik krakowski **„Przekrój"** przynosi niemal w każdym numerze kilka nacechowanych życzliwym obiektywizmem uwag o filmie polskim. Czasem będzie to wyrafinowany dowcip o kinofikacji, czasem korespondencja z Cannes, która uspokoi czytelników, że oklaski międzynarodowej publiczności „były raczej wyrazem sympatii dla naszego kraju niż dla naszej kinofikacji".

Bywa i gorzej, bo w tym samym numerze np. pokręcono w sposób zaiste cudowny klasyfikację nagród festiwalowych. Szanowne jury zdziwiłoby się zapewne, gdyby mu zakomunikowano, że w interpretacji „Przekroju" tak zwane „wielkie nagrody" przyznano długiemu szeregowi filmów, które w Cannes otrzymały tylko „nagrody narodowe". Różnica jest dosyć istotna, bo nagrody narodowe przyznawano w wewnętrznej konkurencji danego kraju. Tak np. czeski film „Ludzie bez skrzydeł" wyróżniony został jako najlepszy film czeski, ale nie otrzymał żadnej nagrody międzynarodowej. Podobnie duński film „Ziemia się czerwieni", szwedzki „Wielka próba" i tak dalej i tak dalej.

Powiększywszy w znakomity ten sposób liczbę zdobywców wielkich nagród, pomniejsza równocześnie „Przekrój" sukces „Wieliczki", pisząc po prostu, że film polski otrzymał „nagrodę". A przecież była to w brzmieniu oficjalnym właśnie „wielka nagroda międzynarodowa", zdobyta w trudnej konkurencji wielkiej ilości filmów wystawionych przez dziewiętnaście państw europejskich i pozaeuropejskich!

I pomyśleć, że to „Przekrój" właśnie irytuje się na prasę polską, że lekceważy rzadkie — niestety — powojenne sukcesy artystyczne Polski na terenie międzynarodowym.

A kto przemilcza? Kto lekceważy i pomniejsza? Przydałoby się trochę autokrytycyzmu.

I — jeszcze jeden Kamyczek do ogródka „Przekroju". W jednym z listopadowych numerów tygodnika opublikowane zostały zdjęcia z filmu świetnych komików amerykańskich, braci Marx i notatka o tym filmie pióra Braci Rojek. „Ryzykujemy malutki szantaż": — piszą Bracia Rojek — „skoro ‚Film Polski' sprowadzi nam ostatni film Braci Marx, przyrzekamy, że będziemy śmiać się tylko z braci Marx, a przestaniemy z „Filmu Polskiego". Prawdę mówiąc — i my wolimy Braci Marx, niż Braci Rojek, ale narazie sytuacja jest taka, że z ciężkim sercem musimy zgodzić się na to, by „Przekrój" śmiał się z „Filmu Polskiego". O wiele łatwiej jest bowiem „pożyczyć sobie zdjęcia zagraniczne, jak to czynią Bracia Rojek, niż cały film.

I dlatego „FP" musi prowadzić trudne ale uczciwe pertraktacje handlowe z Ameryką, których ostateczny rezultat zależy w znacznym stopniu od ogólnego rozwoju stosunków polsko-amerykańskich. (jb)

## NOWE DROGI POLSKIEJ PUBLICYSTYKI

„Wieczór Warszawy" (nr z 10 list.) drukuje następującą notatkę:

„W Piastowie kilku chłopców zabawiało się strzelaniem na wiwat. Michał M. posiadał rurkę żelazną skonstruowaną w ten sposób, że można było z niej strzelać z taśm filmowych. M. wkładał do rurki żelaznej taśmy kinematograficzne a następnie gilzę karabinową napchaną również taśmami. Po naładowaniu podpalał pocisk zapałką. Przy oddawaniu jednego ze strzałów nie zdążył M. podnieść rurki wyżej i wylatująca gilza naładowana taśmami, uderzyła w oko stojącego obok Bogdana M., powodując ślepotę lewego oka."

A teraz zastanówcie się chwilę i zgadnijcie jakim tytułem zaopatrzył tę notatkę dowcipny redaktor „Wieczoru"?

No oczywiście. To przecież nie nasuwa wątpliwości...

Tragiczny ten wypadek został opatrzony tytułem: NOWE DROGI FILMU POLSKIEGO. (g)

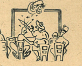
## TYLKO DLA DOROSŁYCH

**„Dziennik Łódzki"** w nr 296 zamieścił niezbyt fortunną recenzję z filmu **„Skarb Rodziny Goupi"**. Autor recenzji otrzymał ostrą notę w **„Kuźnicy"** i dostał się do **„Gabinetu osobliwości"** w **„Szpilkach"**. Poza wytknięciem szeregu lapsusów treściowych i językowych — wszystkich bez wyjątku zdenerwowało zwłaszcza jedno powiedzenie recenzenta:

„Jeżeli można by coś filmowi temu zarzucić — to pewną niewytłumaczalną nieprzystępność... Większość (publiczności) wychodziła podrażniona, niezadowolona, **niedopieszczona"**.

P. „szed" z „Kuźnicy" postawił sprawę jasno:

„Na skarb rodziny Goupi" nie pójdę. Nie lubię być niedopieszczony".



Szpilkowcy przy okazji złożyli ofertę:

„Nie trzeba z byle kim chodzić do kina, a zwrócić się do redakcji „Szpilek".

Czytelnicy w listach zaprotestowali również:

„Nie mieszać się w wewnętrzne sprawy publiczności..." „Wara" itd.

**„Xer-Xes"** z „Dziennika Łódzkiego" broniąc bez przekonania i raczej z urzędu autora głośnej już dziś recenzji — gromił „panów pisarzy", którzy nie znają innych pieszczot prócz tych, które opiewa „Bal w Operze". „A pfe!" — rzucił ostre słowa potępienia.

Czy słusznie?

Dla porównania cytujemy fragment z recenzji napisanej przez p. **Albę** w **„Odrze"**:

„W „Mayerlingu" czaruje nas, a zwłaszcza nasze towarzyszki urok zamglonych oczu Charles Boyer'a. Dlatego nie próbujemy się dziwić, gdy po skończonym filmie, a przede wszystkim w czasie jego trwania, uczujemy na własnej ręce uścisk przeznaczony nie dla nas. To są smutne przyjemności chodzenia we dwoje do kina. Reszta tego wieczoru i tak będzie należeć do nas, a piękny Charles daleko".

Jak widać problemy pieszczot w kinie są jednak bardzo dla wszystkich istotne. Precz „Ze skarbem rodziny Goupi". Chcemy więcej „Mayerlingów"! (xy)

## DZIURAWE SITO

Pismo **„Młodzi Idą"** zamieszcza w odcinkach dłuższą gawędę p. A. F. A. pt. **„Jak powstaje film?"** Wyławiamy kilka złotych myśli:

O operatorze filmowym —

— „jak wiecie tak nazywa się fotograf filmowy, będący w stosunku do normalnego fotografa tak, jak wachmistrz ułanów do generała-inżyniera".

W „Filmie Polskim" stosunek ten został zachwiany. Operator filmowy ma bowiem rangę ppułkownika.

O tajnikach sukcesów filmu —

— „Film pada rzadko... Bowiem konieczność wciągnięcia do współpracy wielkiego sztabu fachowców — stanowi zazwyczaj tak gęste sito, że większość głupstw zostaje na nim zatrzymana".

Niestety nie powstrzymało żadne sito głupstw, które wcisnęły się do artykułu. Czytamy dalej uwagi o tym, „jak długo film działa po wyjściu z kina" (wyjściu oczywiście widza). Otóż:

— „Filmy wielkie i ważne pod względem ideowym zostają w nas długo". Stąd wniosek, że:

„Młodzież polska musi wytwarzać filmy długo działające".

Działanie musi być nie tylko długie, ale i skuteczne. Dobrze jeśli film może działać nie przerywając snu.

Z niecierpliwością czekamy na dalszy ciąg gawędy. (rs)

AGENCJA

DONOSI

## GALIMATIAS W SYRENIE

— „Angażuję pana do roli starca" — mówi do Odyssa-Pichelskiego Galimatias, reprezentujący na terenie starożytnych Aten „Film Ateński".

Galimatias — szef operatorów „Filmu Ateńskiego"

— „Przecież jestem jeszcze młody" — broni się Pichelski.

Zeus — patronujący z Olimpu Fordosowi z Bossaki

— „Zanim pan wystąpi w filmie, będzie pan zgrzybiałym starcem" — słusznie zauważa przedstawiciel „Filmu Pols... przepraszam — Ateńskiego.

Ten i wiele innych dobrych i złych przytyków pod adresem naszej rodzimej kinematografii, ożywiają komedię **„Moja żona Penelopa"**, wystawioną w łódzkim teatrzyku **„Syrena"**. Miło nam, iż film przyczynił się do poratowania siostrzanej muzy w ciężkiej sytuacji... braku tematów do dowcipów.

**Zbigniew Bieńkowski — „Z międzynarodowego festiwalu filmowego"** („Od A do Z" nr 14). Jest to najobszerniejsza korespondencja z festiwalu jaka ukazała się na łamach polskiej prasy. W pierwszej części autor zaznajamia nas z atmosferą panującą na festiwalu, podkreślając znaczenie tego rodzaju imprez kulturalnych dla dzieła zbliżenia narodów.

Część druga zawiera wnikliwą analizę demonstrowanych filmów. Sumując swe spostrzeżenia stara się autor scharakteryzować ogólnie kinematografię światową wskazując na nurtujące ją problemy. Zwłaszcza przekonywująco wypadła próba określenia stylów i kierunków artystycznych w filmie.

W artykule **„Przygoda filmu francuskiego"** (tamże nr 15) — omawia Bieńkowski sytuację ekonomiczną i gospodarczą kinematografii we Francji.

„Zawarty ostatnio układ handlowy francusko-amerykański stwarza niekorzystne warunki dla normalnego rozwoju produkcji filmowej we Francji".

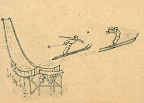
Kapitał amerykański usiłuje przeszkodzić kinematografii francuskiej stać się konkurentem Hollywoodu.

„Przygoda filmu francuskiego jest smutna lecz kształcąca. I z niej kilka jasnych myśli możemy wynieść".

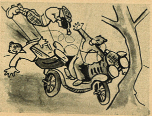
Wreszcie w nr 45 „Odrodzenia" w **„Rozważaniach festiwalowych"** jeszcze raz powraca Bieńkowski do zagadnień artystycznych filmu. Zajmujące na ogół krytyczne stanowisko względem uznanych i nagrodzonych dzieł filmowych — twierdzi autor, iż mimo wszystko uwidoczniła się w Cannes tendencja godna podkreślenia: ambicja, wzniesienia się sztuki filmowej ponad przeciętność. W tym aspekcie nawet liczne potknięcia X-Muzy dają świadectwo jej żywotności. Szkoda, że w swych sprawozdaniach pominął Bieńkowski udział w festiwalu filmowców polskich, który choć był skromny, jednak wywołał w prasie zagranicznej głośny oddźwięk. (j)

## JAK POWSTAJE KRONIKA FILMOWA?

(„Everybody")



(wg „New Yorker")



Rys. W. Szulc

# NOWE GWIAZDY

Podczas, gdy Europa zmagała się w najkrwawszej wojnie, producenci filmowi Hollywood robili nadal kokosowe interesy. Dochody wytwórni amerykańskich mimo znacznego zmniejszenia liczby filmów, wzrosły dwukrotnie właśnie w czasie wojny. Producenci zza oceanu nie zapomnieli o jednym: podstawą powodzenia filmu u publiczności amerykańskiej jest nadal piękna i efektowna gwiazda. Oto galeria gwiazd, które w czasie wojny wysunęły się na czoło hollywoodzkiego firmamentu:

**HEDY LAMARR** zadebiutowała w Europie w filmie reżyserii Gustawa Machaty'ego „Ekstaza". Ameryka „porwała ją" dopiero po kilku latach, dając od razu główną rolę w filmie „Oto kobieta", w którym partnerował jej Spencer Tracy. Z niewiadomych powodów film ten nigdy nie był wyświetlany. Następnie wystąpiła obok Roberta Taylora w filmie „Kobieta lilia". Sukces kasowy tego filmu był wielki. Dalszymi partnerami byli Clark Gable i Spencer Tracy w „Gorączce nafty". Ostatnio wystąpiła obok Roberta Walkera w filmie „Księżna i chłopiec hotelowy". Hedy Lamarr kontynuuje tradycję wampa-brunetki, zapoczątkowaną niegdyś przez Polę Negri.

**VERONIKA LAKE**, główna obecnie gwiazda „Paramountu" specjalizuje się w rolach niesamowitych. Największy sukces odniosła obok Fredrica Marcha w filmie spirytystycznym „Ożeniłem się z czarownicą". Dalsze jej filmy, to „Strzeż się blondynki" i „Dom okropności". Veronika Lake nie lubi swych filmów i wymogła ostatnio na wytwórni rolę w filmie, w którym mogłaby być normalną kobietą. Film ten jednak nie zdobył uznania publiczności.

**VIVIEN LEIGH**, gwiazda pochodzenia angielskiego wystąpiła po raz pierwszy w niewielkiej rólce w filmie „Student z Oxfordu" obok Roberta Taylora. Znany producent David O. Selznick powierzył jej główną rolę Scarlett O'Hara w filmie „Przeminęło z wiatrem". Za tę rolę otrzymała główną nagrodę hollywoodzkiej akademii filmowej w roku 1940. Dalsze wielkie sukcesy odniosła w filmie „Lady Hamilton" i „Cezar i Kleopatra". Znajduje się niewątpliwie u szczytu sławy.

**RITA HAYWORTH**, śpiewaczka i tancerka, zwana obecnie „najelegantszą kobietą Hollywood" posiada według danych prasy amerykańskiej 7.000 sukien! Swą wielką popularność zawdzięcza filmom „Królowa Broadway'u" i „Gilda". Ten drugi film wyświetlany w Cannes nie zyskał uznania bardziej wymagającej publiczności europejskiej.

**PAULETTE GODDARD**, była żona Chaplina i partnerka jego w filmie „Dzisiejsze czasy", wystąpiła po dłuższej przerwie obok Luizy Rainer w filmie „Szkoła dramatyczna". Po tym sukcesie otrzymywała coraz lepsze role, z których wyróżnić należy „Kitty" film kostiumowy oraz „Notatnik pokojówki" reżyserii Renoira. Paulette Goddard ostatnio przefarbowała się na blondynkę i ma zamiar pozostać przy rolach romantycznych, dalekich od stylu wampów ekranu.

**GREER GARSON** stoi dzisiaj na szczycie sławy. Jej kariera była błyskawiczna. Wyróżniła się już w pierwszym filmie „Dowidzenia panie Chipps", w którym partnerowała Robertowi Donatowi. Dalsze sukcesy to „Mrs. Minniver" i „Pycha i krzywda" (kolejne główne nagrody akademii filmowej w r. 1941 i 1942), „Maria Curie-Skłodowska", „Dolina decyzji", wreszcie „Przygoda". — W ostatnim filmie partnerował jej świeżo zdemobilizowany Clark Gable. Chociaż film nie był zbyt udany, popularność Greer Garson nie zmalała.

Na koniec **MARLENA DIETRICH!** Nie nowa to gwiazda. Szczególnie w Ameryce już się „przejadła". Niemniej pierwszy jej film nagrany we Francji „Martin Roumagnac" jest podobno wcale udany. W każdym razie nikt nie zaprzeczy, że ta „stara" gwiazda ubrana z francuskim gustem, wygląda jeszcze wcale nieźle.

Hedy Lamarr

Veronika Lake

Vivien Leigh

Rita Hayworth

Paulette Goddard

Greer Garson

Marlena Dietrich

# WIADOMOŚCI Z ZAGRANICY

**ANGLIA.** Kolorowy film brytyjski „Cezar i Kleopatra" cieszy się od 12 tygodni nieprzerwanym powodzeniem w U.S.A. Skłoniło to dyktatora filmu brytyjskiego J. A. Ranka do zatwierdzenia programu aż sześciu kosztownych filmów barwnych w roku przyszłym. Gwiazda szwedzkiego filmu pt. „Skandal" Mai Zetterling odegra rolę główną w jednym z tych filmów pt. „Frieda".

**AUSTRIA.** W roku 1938 Niemcy wchodząc do Austrii przerwali produkcję filmu pt. „Ekspress znakomitości" z Iwanem Petrowiczem w roli głównej. W czasie wojny Petrowicz przekonał się do reżimu hitlerowskiego i grał w filmie antypolskim pt. „Feinde". Po uwolnieniu Austrii Petrowicz „przekonał" się z kolei do ustroju demokratycznego i ... uzyskał pozwolenie dokończenia „Expressu znakomitości". Największą „znakomitością" będzie oczywiście sam bohater filmu Petrowicz.

**BELGIA.** Kinematografia belgijska przechodzi obecnie okres wielkiego rozwoju. Od chwili uwolnienia Belgii nakręcono już siedem filmów długometrażowych. Obecnie reżyser Henri Storck opracowuje przeróbkę znanego dzieła Steemana pt. „Morderstwo na manekinie".

**CZECHOSŁOWACJA.** Ostatnio odbyła się w Brnie wystawa filmowa pod hasłem „Pięciodziesięciolecie kinematografii". Wystawa cieszyła się ogromnym powodzeniem. Podczas obrad przedstawicieli kinematografii czeskiej uchwalono budowę dalszych 100 kin wyposażonych w najnowocześniejszy ekwipunek techniczny.

Przed kilku tygodniami bawił w Pradze przewodniczący amerykańskiego zrzeszenia producentów filmowych. W wyniku rozmów z filmowcami czeskimi, Czechosłowacja zakupiła 80 filmów amerykańskich, z których pierwsze ukazały się już na ekranach Pragi.

**MEKSYK.** W Mexico-City przystąpiono do budowy jednego z największych kin świata o 4000 miejsc. Luksusowe to kino wyposażone będzie w fotele klubowe, przy czym odległość między jednym rzędem a drugim wynosi metr. Normalna odległość między rzędami wynosi na ogół 40 centymetrów.

**STANY ZJEDNOCZONE.** Koncern kinematograficzny Loew Inc, który posiada ponad 8000 kin w Stanach Zjednoczonych i 1/4 kin w wielu państwach Ameryki Południowej wprowadza w swych kinach obsługę wielojęzyczną. Dyrektorzy, kasjerki i bileterzy muszą ukończyć specjalny kurs języka francuskiego i hiszpańskiego w U.S.A. a angielskiego i francuskiego w państwach Ameryki Południowej. Kurs jest przymusowy i bezpłatny.

# CO UJRZYMY NA EKRANIE?

**Na ekrany kin polskich wchodzą obecnie następujące filmy produkcji zagranicznej i krajowej:**

### CZARODZIEJSKI KWIAT

(Tytuł oryginalny: „Kamiennyj cwietok")

Baśń filmowa.
Scenariusz: P. Bażow i I. Keller.
Reżyseria: A. Ptuszko.
Wykonawcy: W. Drużnikow, T. Makarowa i M. Trojanowski.
Produkcja: „Mosfilm" (Z. S. R. R.).
Film barwny nagrodzony na Festiwalu w Cannes.

◇

### KLATKA SŁOWICZA

(La cage aux rossignols)

Komedia.
Scenariusz: Noël-Noël i R. Wheler.
Reżyseria: J. Dreville.
Wykonawcy: Noël-Noël, G. Biscot, R. Genin, M. Francey.
Produkcja: „Gaumont" (Francja).
W filmie bierze udział chłopięcy zespół śpiewaczy: La Croix de Bois.

◇

### W OKOWACH LODU

(I nod och lust)

Dramat wg powieści Johna Olsena.
Scenariusz i reżyseria: Ivar Johansson.
Wykonawcy: S. Lindgren, M. Martenson i R. Botvid.
Produkcja: „Europa-Film" (Szwecja).

◇

### ZAMIEĆ ŚNIEŻNA

(Snöstormen)

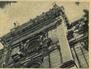
Dramat.
Scenariusz: K. R. Gierow.
Reżyseria: A. Ohberg.
Wykonawcy: K. Ekelund, A. Ohberg, L. Linden, G. Olsson.
Produkcja: „Ake Ohberg-Prod." (Szwecja).

◇

### ELWIRA MADIGAN

Dramat.
Scenariusz: H. Beijer.
Reżyseria: A. Ohberg.
Wykonawcy: E. Henning, A. Ohberg, I. Christenson.
Produkcja: „Europa-Film" (Szwecja).

◇



### PAŁACE

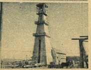
Film krótkometrażowy.
Scenariusz i realizacja: Natalia Brzozowska.
Zdjęcia: Olgierd Samucewicz.
Muzyka: Kazimierz Serocki.
Produkcja: „Film Polski".

◇

### BYLIŚMY NA WCZASACH

Reportaż krótkometrażowy.
Scenariusz: Stanisław Urbanowicz.
Realizacja: Jadwiga Plucińska.
Zdjęcia: Franciszek Fuchs.
Muzyka: Tomasz Kiesewetter.
Produkcja: „Film Polski".

◇



### NAFTA

Film oświatowy.
Scenariusz: K. Czyński i A. Wojnar.
Realizacja: Kazimierz Czyński.
Zdjęcia: Antoni Wawrzyniak.
Produkcja: „Instytut Filmowy" (Łódź).

◇

# NASZA ANKIETA

W poprzednim numerze „Filmu" ogłosiliśmy ankietę filmową, wzywając naszych Czytelników do wypowiedzenia się w sprawie tematyki nowych filmów polskich. Z podanych dziesięciu tematów:

1. wojenny (walka zbrojna, ruch oporu, martyrologia)
2. historyczny
3. społeczny (aktualna problematyka)
4. psychologiczny (dramat, komedia)
5. rozrywkowy (melodramat, farsa)
6. biograficzny
7. młodzieżowy
8. sensacyjny
9. fantastyczny
10. muzyczny

należało wybrać jeden, najbardziej zasługujący na wyróżnienie, bliżej określić rodzaj filmu, podać konkretny pomysł, wypełnić kupon i przesłać odpowiedź do redakcji „Filmu" (Łódź, Narutowicza 69).

Prócz wypełnionego kuponu można także nadsyłać oddzielne, obszerniejsze uzasadnienia wyboru tego lub innego tematu. Najciekawsze uzasadnienia są zamieszczane na łamach „Filmu" i honorowane.

W związku z tym, że poprzedni numer „Filmu" wyszedł z druku ze znacznym opóźnieniem, przesuwamy termin nadsyłania wypełnionych kuponów ankiety do dnia

**31 grudnia 1946.**

Termin nadsyłania kuponów wraz z oddzielnymi uzasadnieniami pozostaje niezmieniony i upływa również z dniem

**31 grudnia 1946.**

W wypadkach spornych rozstrzyga data stempla pocztowego.

Zaznaczamy, że odpowiedzi bez kuponu, zamieszczonego w n-rze 7 „Filmu" nie będą brane pod uwagę. Nr 7 „Filmu" jest do nabycia w administracji, jednak w ilości b. ograniczonej.

## NAGRODY

**Wśród wszystkich uczestników ankiety rozlosowane będą następujące nagrody:**

**I. Nagroda 5000,— złotych**
**II. Nagroda 2500,— złotych**
**III. Nagroda 1000,— złotych**
**oraz**
**20 cennych nagród książkowych,**
**30 rocznych prenumerat „Filmu".**
**30 bezpłatnych biletów do kin.**

**Za najciekawsze uzasadnienie odpowiedzi na ankietę, prócz honorarium autorskiego przyznane zostaną następujące nagrody:**

**I. Nagroda 5000,— złotych**
**II. Nagroda 2500,— złotych**
**III. Nagroda 1000,— złotych**
**oraz**
**10 cennych nagród książkowych,**
**15 rocznych prenumerat „Filmu".**

Poza tym pomiędzy wszystkich uczestników ankiety rozlosowana zostanie nagroda pocieszenia:

**Bezpłatna roczna karta wstępu do kin na terenie Rzeczypospolitej**

Ponieważ termin nadsyłania odpowiedzi został przedłużony, wyniki ankiety oraz listę nagrodzonych podamy w numerze z dnia 1 lutego 1947.

A oto pierwsze odpowiedzi na ankietę:

## „ZAMACH" NA EKRAN!

Z krótkich notatek, dotyczących filmów polskich, które znajdują się na ukończeniu lub w realizacji, mam pewne wyobrażenie o tematyce filmów polskich. Nie wiem, czy wyniki będą równie atrakcyjne, jak zamiary. W spisie tematów, włączonych do ankiety nie widzę ani jednego, który mógłbym uznać za nieinteresujący.

Niemniej chciałbym podać konkretny projekt. Głosuję na film, dotyczący ruchu oporu (wojenny); rodzaj filmu: komedio-dramat, proponowany pomysł nie jest mój, lecz Dygata i Brezy. Mam na myśli sztukę teatralną pt. „ZAMACH".

„Zamach" miałem okazję widzieć w Teatrze Polskim w Poznaniu, w bardzo starannej obsadzie, co z pewnością wpłynęło dodatnio na sugestywność samej sztuki. Niemniej podkreślić muszę, że z wszystkich sztuk teatralnych, widzianych po wojnie a złączonych tematycznie z wojną, ta wydaje mi się najlepszą, a raczej jedyną dobrą.

Nie każda sztuka teatralna nadaje się do przeróbki filmowej — ta jest jakby predestynowana do filmu. Bardzo żywa akcja dusi się w dekoracjach teatralnych. Niektóre najważniejsze momenty odbywają się poza sceną (dowiadujemy się o nich w bardzo ożywionym dialogu), podczas gdy w filmie mogłyby być bez trudu przedstawione.

Przebieg akcji jest nadzwyczajnie ciekawy i trzyma widza w napięciu aż do ostatniego momentu. Akcja w zasadzie dramatyczna, przeplatana jest momentami humorystycznymi, które są konieczne w każdym filmie, a zwłaszcza w takim, który chcielibyśmy dziś oglądać na ekranie.

Ogólnie biorąc, temat związany z ruchem oporu jest pożądany na naszym ekranie, pod warunkiem, aby to nie była ani makabra, ani dramat łzawo-patriotyczny, zupełnie nie do zniesienia.

Sądzę, że redakcja zna tekst sztuki proponowanej przeze mnie, i że przeróbka na scenariusz nie powinna być zbyt trudna.

Jeszcze jeden ważny wzgląd przemawia za proponowanym tematem. Nie byłby to film drogi, wymagający wielkiej wystawy i nakładu kosztów. Wśród polskich artystów teatralnych i filmowych można by znaleźć bez trudu wykonawców kilku ról głównych.

**Eugeniusz Michocki (Poznań)**

## PANNA BEZ MIESZKANIA

Wybór jest trudny. Nie widziałam jeszcze nowych, powojennych filmów polskich i nie orientuję się, jakie są możliwości techniczne i artystyczne naszej dzisiejszej kinematografii. Wiemy, że poniosła duże straty w każdej dziedzinie i zapewne nie prędko będzie mogła powrócić do poziomu przedwojennego, przynajmniej jeśli chodzi o ilość produkowanych filmów. Wszystko zdaje się wskazywać na to, że nawet już w obecnych warunkach istnieją pewne gwarancje (niezłe krótkometrażówki!) osiągnięcia wyższego poziomu ideowego i artystycznego.

To napawa pewną otuchą wszystkich miłośników kina w Polsce, skazanych jak dotąd na oglądanie ciągle jeszcze strzępów „Znachora" i „Wacusia".

Słusznie więc zwraca się dziś dużą uwagę na tematykę filmów; filmowcy chcą usłyszeć vox populi w tej materii.

Decyzję moją w wyborze tego czy innego tematu opierać muszę przede wszystkim na doświadczeniach przedwojennych, jak zresztą i reszta czytelników „Filmu" (chyba, że w międzyczasie nastąpi ów zapowiadany cud i któryś z nowych polskich filmów ujrzy nareszcie światło ekranu!).

To też naprzód powiem, czego nie chciałabym oglądać na ekranie.

Nie chcę tematów:

1. wojennych

— dajcie nam trochę odsapnąć po sześciu latach wojny! Każdy z nas przeżył po kilka super-długometrażowych filmów, którego był głównym bohaterem. Niech tematy wojenne trochę się odleżą, po paru latach będziemy do nich może chętniej powracać.

# PANNA BEZ MIESZKANIA
(dokończenie)

2. tzw. rozrywkowych
— melodramaty i farsy — to prawie cała polska przedwojenna produkcja filmowa. Kompromitujące tradycje — dziś to nikogo już nie wzrusza i nie śmieszy!
3. historycznych
— obawiam się, że ze względów finansowych mogłyby być robione tandetnie. Raczej więc odłożyć je do lepszych czasów!
4. psychologicznych
— kto wam napisze dobry scenariusz?
5. biograficznych
— niebezpieczne: zbyt pochopnie odbrązawiamy i kanonizujemy dziś narodowe wielkości.
6. fantastycznych
— i tak już zbyt wiele fantazjujemy!
7. sensacyjnych
— zgoda, ale pod warunkiem, że wynajdziecie większą sensację od bomby atomowej!
8. muzycznych
— Harris nie pozostawił przecież następcy!

Pozostały mi już tylko dwa tematy: młodzieżowy i społeczny (aktualna problematyka). Za tym, by nakręcać tematy młodzieżowe przemawiają dwa miłe filmy, nakręcone przed wojną: „Dzień wielkiej przygody" i „Legion ulicy". Oba odbiegały znacznie od krajowego szablonu, wnosiły na ekran jakiś świeży powiew. Przypuszczam, że do realizacji filmów młodzieżowych nie potrzeba rutynowanych aktorów, główną rzeczą jest raczej polot realizatora, a przede wszystkim jego umiejętność wczucia się w psychikę młodzieży. Ale że w planie jest już „Ulica graniczna", dlatego na film młodzieżowy na razie nie głosuję. Zobaczymy, co wyjdzie z tej pierwszej próby!

A zatem — film społeczny o aktualnej problematyce?

3 razy tak!

Film, który by odzwierciedlał jasne i ciemne strony naszego dzisiejszego życia, radości, kłopoty, nawet tragedie — właśnie w przekroju społecznym. Kawałek aktualnej rzeczywistości na ekranie, ale widziany pod kątem optymizmu! Pogodny — ale bez płaskich i tanich dowcipów! Film, który by pomagał żyć — ale bez propagandy (brrr!). Problematyka aktualna — ale bez zakłamania — szczerze i prawdziwie.

Konkretny pomysł:

„Panna bez mieszkania". Scenariusza dostarczy wam Nadzwyczajna Komisja Mieszkaniowa. W tytułowej roli mogę wystąpić sama, bo gram ją już z powodzeniem od roku.

Tylko jedna uwaga: gdy będziecie realizować film, zakończcie go koniecznie happy-endem, czego serdecznie Wam i sobie życzę.

**Danuta Piwońska (Łódź)**

# ODPOWIEDZI REDAKCJI

*Redakcja nie udziela odpowiedzi listowych. Załączanie znaczków pocztowych jest bezcelowe.*

Wszystkim naszym Czytelnikom i Sympatykom dziękujemy za stałe listy dotyczące zmiany dwutygodnika „FILM" na tygodnik. Niestety ze względów technicznych jest to na razie zupełnie niemożliwe. Z tych samych względów zupełnie niezależnych od redakcji poprzedni numer „Filmu" ukazał się ze znacznym opóźnieniem.

**Żenette de V. (?) (Łódź).** List przekazaliśmy do działu produkcji!

**Alina Dębińska.** Adres Tyrone Powera „20 th. Century Studios, Fox City California U. S. A." Adres Władymira Łarionowa: Moskwa, Wytwórnia „Sojuzdietfilm".

**„Lidia z Będzina".** Eugeniusz Samoiłów, bohater filmu „O szóstej wieczorem po wojnie", zmarł przed niedawnym czasem. Ramon Novarro już nie występuje.

**E. J.** Do dwóch nadesłanych zagadek dodajemy trzecią: Gdzie znalazły się nadesłane przez Pana materiały. Odpowiedź: w koszu.

**Anna Wróblewska** (Lublin). Adres Mikołaja Kriuczkowa: Wytwórnia Filmowa „Mosfilm", Moskwa. Czy odpisze, nie wiemy.

**„Kinoman"** (Kraków). „Wielki Walc" był już wyświetlany po wojnie, ale zapewne powróci jeszcze do Krakowa.

**Dariusz Ujazdowski.** O filmie „Król Francji" w podanej przez pana obsadzie nie słyszeliśmy.

**Kpt. Pick** (Legnica). Prosimy skomunikować się z Klubem Filmowców Wąskotaśmowych, Łódź, Kilińskiego 210.

**Hela Lehrówna** (Dolny Śląsk). Adres „Gromady": T.U.R. Warszawa, Wiejska 18.

**Czesiek Z.** (Płock). Za nadesłaną książkę otrzymał Pan bezpłatną prenumeratę do numeru 6 włącznie (kwartał).

**Janusz Majewski** (Kraków). 1. „Ostatnia szansa" wyświetlana będzie w Polsce w zimie 1947 roku. 2. Nie. 3. Nie. 4. Trudno przewidzieć.

**Mazur Józef** (Bytom). Całe szczęście, że Pan pod karykaturami podpisał kogo one przedstawiają, dzięki czemu mogliśmy je wrzucać do kosza w kolejności starszeństwa.

**13-tka (Kluczborek).** Bez podania nazwiska wniosek o przyjęcie do pracy jest bezwartościowy. Prosimy zwrócić się do działu produkcji Łódź, Narutowicza 69.

**Wrocławianka ze Lwowa.** Artystki wymienione przez panią „doczekają" się z pewnością fotografii na łamach „FILMU".

**L. Widal** (?). Zdjęcie przedstawia statystów przed ostateczną charakteryzacją. W filmie uniknięto tego błędu.

**Zofia Cyrylowska** (Gdynia). Adres Ericha Marii Remarque: Hollywood (California), U.S.A. At. R.K.O. Radio-pictures.

**Witkowski K.** Filmy, które pan wymienia zostały zniszczone podczas wojny; że są wśród nich bardziej warte wznowienia od niejednego z wyświetlanych obecnie, to niestety prawda. Pańskiego entuzjazmu wobec filmów niemieckich nie podzielamy. Nie będą one wyświetlane na naszych ekranach choćby to miało doprowadzić do — jak Pan pisze — „upadku kultury filmowej". Kultura niemiecka przez 6 lat tak nam się dała we znaki, że wolimy być od niej jak najdalej.

**Anilah** (Wałbrzych). Radzimy poczekać z decyzją do chwili ukończenia wykształcenia ogólnego.

**„Zap. Bog"** (Gdynia). Wątpimy czy „przez szkoły filmowej można zostać się aktorem" należy najpierw „naumieć się" pisać.

**T. Monasterska** (Warszawa). Na scenariusz Pani pt. „Panna stowarzystwa i zakochany kópiec" na podstawie „Lalki" Prusa nie reflektujemy, gdyż na ekranie nie uwydatniłyby się zalety rewelacyjnej ortografii.

**Włodzimierz Lende** (Elbląg). Wkrótce ukaże się pismo wewnętrzne filmowców, w którym będą poruszone wszystkie interesujące pana kwestie.

**Osa ze Lwowa.** Rolę Hester w filmie „Szary lord" grała Margaret Lockwood.

**Ira Latosówna.** Sandra Shaw jest żoną Gary Coopera, w filmie nie grała.

**Maryla Dębowska.** Realizacja filmu „Daleka Droga" została ukończona już po wojnie.

**Chełmicki Henio** (Lublin). Adresów naszych czytelników nie podajemy.

**„Kinoman"** (Gdynia). „Zajazd na rozdrożu" jest istotnie znakomitym filmem. Tylko to, że był wyświetlany na ekranach głównych miast Polski zanim wydaliśmy pierwszy numer naszego pisma, stało się powodem nie zamieszczenia recenzji.

**Sławomir Krynke** (Wrocław). Za cenne uwagi dziękujemy. Błąd z reżyserami Grety Garbo sprostowaliśmy już. Co do „Pygmaliona", o ile nam wiadomo w kinie „Europa" szedł tylko forszpan tego filmu. Recenzje bardzo nas zainteresowały, z pańską opinią o filmie „Szyrmet Chan" trudno się zgodzić.

**Machowski M.** (Ostrowiec). Redakcja nasza nie ma wpływu na eksploatację filmów w Ostrowcu. Adres Klubu Filmowców wąskotaśmowych: Łódź, Kilińskiego 210.

**Magdzia i Marysia** (Płock). Brodziszowie żyją i są w Polsce. Smosarska występuje na scenach teatralnych Stanów Zjednoczonych.

**Myszka z Wrocławia.** „Amantem atomowym" (fot. w 3 numerze „FILMU") jest Spencer Tracy w filmie „Dr Jekyll i mr Hyde." Przed 10 laty grał tę rolę Fredric March, używając bardzo skomplikowanej charakteryzacji. Spencer Tracy poszedł inną drogą, zmieniając tylko ... wyraz twarzy, jak to widać na reprodukowanym zdjęciu.

**Julian Dubiel.** Niestety ze względu na przezroczystość naczynia zdjęcia Pani synka reprodukować nie będziemy.

**„Elżbietka i Anulka"** (Kraków). Oto żądane adresy: Gordon Jackson i Stewart Granger „Two cities pictures" London, 15 Hanover Square W. 1. Errol Flynn: At Warner Brothers Studios, Burbank City, California U. S. A.

**Stanisław Nehring.** W „Renie" występowali S. Angel-Engelówna i Józef Węgrzyn.

**Basia z Warszawy-Pragi.** Prosimy zwrócić się w tej sprawie do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, Łódź, Gdańska 32.

**„Ewa z kl. II c".** S. Stolarow gra główną rolę w filmie „Cyrk", natomiast A. Abrikosow występuje w „Wielkim Przełomie".

**Danuta Krupska.** Tancerki amerykańskiej o Pani imieniu i nazwisku nie znamy.

**A. Zachiewicz.** Nelson Eddy jest śpiewakiem i nigdy nie grał Cezara. Cezara grał natomiast Claude Rains.

## SPROSTOWANIE

**Artykuł naszego berlińskiego korespondenta Zygmunta Schindlera, zamieszczony w poprzednim numerze „Filmu" zawiera kilka przykrych pomyłek, które niniejszym prostujemy.**

**Radzieckie filmy barwne „Parada Zwycięstwa" i „Parada Sportowa" nakręcone zostały *nie przez niemieckiego operatora,* jak to podano w artykule, lecz przez zespoły operatorów radzieckich, złożone z kilkudziesięciu osób. Zdjęcia do powyższych filmów wykonane zostały najnowszą radziecką metodą barwną i opracowane zostały w moskiewskich laboratoriach. Jedynie masowe sporządzanie kopii odbywało się w Berlinie.**

**Red.**

**Zakład Fotograficzny**
STEFANA STRADOWSKIEGO
Łódź, ul. Drewnowska 2 (róg Zgierskiej)
Telefon 209-47
Przyjmuje wszelkie prace wchodzące w zakres fotografii. Zdjęcia ślubne, chrzty i zdjęcia okolicznościowe na zamówienia
*Wykonanie solidne i punktualne!*

**WYTWÓRNIA PAPILOTEK**
*ROMAN GRYGLAS*
Łódz, Piotrkowska 15 - Tel. 189-89
poleca i wysyła za pobraniem pocztowym papilotki do ciastek wszelkiego rodzaju firmowe i bezfirmowe.

**STEMPLE KAUCZUKOWE**
na prowincję wysyłamy za zaliczeniem
„EL-CHA-FILM" Warszawa, Jerozolimskie 27

Najnowsza
powieść kryminalna
**W. T. CHRISTINE**
**„Waza z epoki Ming"**
do nabycia we wszystkich księgarniach
WYDAWNICTWO
„AWIR"
KATOWICE

**Znany od 1910 r. odsiwiacz**
*„ORIENTINE"*
*przywraca siwym włosom ich naturalny kolor.*

**OGŁOSZENIA**
do dwutygodnika **„FILM"**
przyjmuje Biuro Ogłoszeń i Reklamy P. A. P. w Łodzi ul. Piotrkowska 133.
Tel. 13925. Konto PKO. VII-670


**Następny numer dwutygodnika „FILM" ukaże się w podwójnej objętości 32 stron**

Zdjęcia polskie reprodukowane w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Franciszek Fuchs, Olgierd Samucewicz i Antoni Wawrzyniak. Fotosy z filmu „Zakazane Piosenki" wykonał M. Frankfurt. Zdjęcie Danuty Szaflarskiej i Jerzego Duszyńskiego zamieszczone na okładce wykonał Jerzy Gaus.


REDAGUJE ZESPÓŁ

UKŁAD I OPRACOWANIE GRAFICZNE
TADEUSZ KOWALSKI


Zdjęcia zagraniczne: „Lenfilm", „Mosfilm", „Sojuzdietfilm" (Moskwa); „C. P. L. F.", „Pathé-Consortium" (Paryż); „Europa" i „Oke-Ohberg-Prod." (Szwecja); „Columbia", „Metro", „Paramout", „Warner Brothers", „Universal" (Hollywood), „Two-Cities" (Londyn). Karykatura Marcela Carné z pisma „Kino" (Praha).


FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA, ŁÓDŹ, UL. NARUTOWICZA 69. TELEFON 282-80.
Sekretarz Redakcji przyjmuje we wtorki, środy i czwartki od 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM-POLSKI"

Cena ogłoszeń 40 zł za 1 mm wysokości przy układzie czteroszpaltowym.
Konto P. K. O. Nr VII — 4550

Rotograwiura Drukarni św. Wojciecha pod Zarządem Państwowym w Poznaniu. 5412 K-18782.

# 5 Kawałów Flipa i Flapa

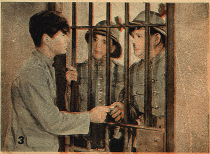
### WŚRÓD WARIATÓW

CHARLIE CHASE — Zgadnij co mam w klapie od marynarki?
FLAP — Fortepian.
CHARLIE CHASE — Eh, podglądałeś.
FLIP — Nie, on tylko zna ten kawał.

### NA CIOCIĘ UNRRĘ

FLIP — Patrz, jak mi się poplamiła pidżama.
FLAP — To poślij ją Europie z darami UNRRA.
FLIP — Czy jest aż tak zniszczona?

### HUMOR WISIELCZY



FLIP — Czy będziemy wisieć?
STRAŻNIK — Nie, zostaliście skazani na dożywotnie więzienie.
FLAP — W porządku, do tego czasu tak czy owak nie dożyjemy.

### PURE NONSENS

FLIP — Jeśli ziewasz Flapie, zasłaniaj usta.
FLAP — To nie ziewanie, a śpiew.
FLIP — Nic nie słychać.
FLAP — Bo ja gram w niemym filmie.

### NA FESTIWAL W CANNES

FLIP — To nam się udało, otrzymaliśmy w Cannes pierwszą nagrodę za najlepszą farsę filmową.
FLAP — Przecież wyświetlano tylko jedną farsę...
FLIP — Właśnie dlatego.